Drei Denkmäler
mittelalterlicher Malerei
aus den obersächsischen Landen,

nebst einem Anhang über zerstörte alte Malereien
zu Jena.

Mit 11 lithographirten Tafeln und 66 Holzschnitten.

Motto: Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
(Faust.)

Ein Beitrag zur Kunst-Archäologie der obersächsischen Lande

von

Dr. Friedrich Klopfleisch,
Privatdocenten an der Universität Jena und Mitglied des Vereins für thüringische Geschichte und Alterthumskunde.

Jena
Otto Deistung
1860.






UNIVERSIT

Fol. 6/II.   *Jena, den* 16/VI 1916



H. W. SCHMIDT'S

Verlagsbuchhandlung und Antiquariat

Gustav Tauscher, Jena

155 L 32

Bankkonto: ~~Wilh. Sieber, Jena~~ Thüring. Landesbank Abt. Jena

Telegr.-Adr.: Tauscher Jena

Fernsprecher Nr. 349

Rechnung *für* Herrn Dr. G. Frederking Jena

	Zur Ansicht auf 3 Tage:		
1	[illegible] Denkmäler		
	[illegible]		3 25

Betrag dankend erhalten

Jena 23/VI 16   Gustav Tauscher

Obiger Betrag ist bei Empfang dieser Rechnung fällig und netto bar in Jena ohne Abzug für Porto etc. zahlbar

Paul Fredericq
Jena, 17 Nov. 1916
M. 3.25 (antiquarisch)

Drei Denkmäler mittelalterlicher Malerei

aus den obersächsischen Landen,

nebst einem Anhang über zerstörte alte Malereien zu Jena.

Mit 11 lithographirten Tafeln und 66 Holzschnitten.

Motto: Was Du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
(Faust).

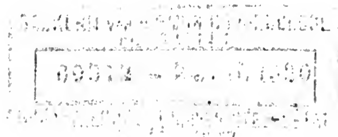
Ein Beitrag zur Kunst-Archäologie der obersächsischen Lande

von

Dr. Friedrich Klopfleisch,
Privatdocenten an der Universität Jena und Mitglied des Vereins für thüringische Geschichte und Alterthumskunde.

Jena
Otto Deistung
1860.

Weimar. — Hof-Buchdruckerei.



Vorwort.

Da bisher aus den obersächsischen Landen verhältnißmäßig nur wenige Denkmäler mittelalterlicher Malereien bekannt geworden sind, so schien es mir nicht ganz überflüssig, die geringe Zahl der bekannten um einige von mir aufgefundene zu vermehren. Nur auf einen verhältnißmäßig kleinen Kreis dieser Lande waren bisher meine Nachforschungen beschränkt, und außer den in diesem Schriftchen mitgetheilten Denkmälern sind mir auch noch andere gleichzeitige bekannt geworden, deren nähere Untersuchung und Beschreibung ich mir jedoch noch aufsparen mußte.

Die Beschreibung der alten Glasmalereien zu Veitsberg, die den ersten Abschnitt dieses Schriftchens bildet, habe ich bereits der Hauptsache nach in meiner Dissertation „De duabus vetustissimis picturis vitreis in templo S. Viti in vico Veitsberg prope Weidam sito“ Jenae 1859 gegeben, da ich jedoch wünsche, daß diese werthvollen Glasmalereien in einem weiteren Kreise bekannt werden, als dies durch jene lateinisch geschriebene akademische Dissertation möglich war, so gebe ich hier die Beschreibung derselben Bilder in deutscher Bearbeitung.

Die Art der Behandlung des Materiales dieses Schriftchens bedarf vielleicht einer Erklärung: ich habe in den erläuternden Theilen desselben Manches, was dem Kenner von Fach

geläufig ist, erwähnen müssen, da das Schriftchen auch gern Denen das volle Verständniß der betreffenden Denkmäler erschließen möchte, welche in deren unmittelbarer Nähe leben und sich für sie interessiren, ohne gerade mit speziellen kunstgeschichtlichen Studien sich zu beschäftigen. Dürfte dies doch am geeignetsten sein, auf eine schonende Behandlung und Überwachung der betreffenden Denkmäler bei Denen, die ihnen örtlich am nächsten stehen, hinzuwirken. —

Möge dieser kleine anspruchslose Beitrag zur Kunstarchäologie der obersächsischen Lande auch dem allgemeineren Gesichtspunkte der deutschen Kunstgeschichte nicht ganz unwillkommen sein!

Forsthaus Bodenschwende am Harz, den 18. März 1860.

Dr. Fr. Klopfleisch.

Die Kunstgeschichte Thüringens, die sich in keiner Weise von der der gesammten sogenannten obersächsischen Länder trennen läßt, und die Kenntniß der in diesem unsren heimathlichen Lande vorhandenen älteren deutschen Kunstwerke ist noch so lückenhaft, daß ich es zu unternehmen wage, einen kleinen Beitrag zu der kunstgeschichtlichen Kenntniß der obersächsischen Länder zu geben, der in den Resultaten der Durchforschung einzelner Distrikte unserer Heimath besteht und zunächst sich auf die ältesten Epochen der deutschen Malerei beschränken soll, woran ich noch einige literarisch überlieferte Nachrichten über alte Malereien in Jena selbst anknüpfe, welche letzteren ich aus unsres Adrian Beier's hinterlassenen, theils gedruckten, theils ungedruckten Schriften*) schöpfte. —

Freilich begegnen wir in jener frühen Zeit der deutschen Malerei keinen Werken, die nach unseren heutigen Begriffen Anspruch auf wirkliche Schönheit machen könnten, ein Lob, das für jene Zeit nur Werken der Architektur gespendet werden kann, dennoch gewährt es ein lebendiges Interesse, die deutsche Kunst und mit ihr die Malerei in ihrem Entwickelungslaufe zu verfolgen, zu sehen, wie sie sich allmählig von den vielen Schranken, die ihr der geringe Bildungsgrad des Volkes auferlegte, mit dessen wachsender Bildung ebenfalls Schritt für

*) Gedruckte Schriften: Architectus Jenensis 1681; Geographus Jenensis, 2. Auflage 1672. Ungedruckt: Annalen von Jena u. a. m.

Schritt freier macht und wenigstens darnach ringt, die Ideale, die das Volk lebendig und gläubig im Herzen trug, auch äußerlich in schöner Form zur Erscheinung zu bringen.

Ein eigenthümliches Interesse gewährt die Betrachtung deutscher Malereien aus jenen fernen Zeiten, da in Deutschland die Kunst der Malerei noch im Wesentlichen als eine erst mit dem Christenthum von außen hereingebrachte Pflanze anzusehen ist, die in dem neuen Boden erst Wurzeln schlagen und aus ihm erst Kräfte zu selbständigem Gedeihen saugen mußte; so unerquicklich auch für ein gebildetes Auge der Jetztzeit jene Schöpfungen sind, so muß sie doch der Kunsthistoriker sehr werth halten, weil bereits in den Kunstschöpfungen jener Zeiten sich der Einfluß des deutschen Wesens innerhalb der fremden Form geltend macht und letztere in einer das germanische Wesen bezeichnenden Weise mehr oder weniger umbildet. —

Von deutscher Kunst pflegt man meist erst vom Beginn der Christianisirung Deutschlands an zu sprechen. In der That aber sind wir berechtigt, von einer frühgermanischen, in das graue Heidenthum zurückreichenden Kunst zu reden. Es ist nämlich die Kunst der Tektonik, d. h. die bauliche und geräthbildende Werkthätigkeit, in so weit sie nicht allein dem blosen Bedürfnisse dient, sondern sich zur Kunstform zu erheben strebt, welche von unsren heidnischen deutschen Vorfahren schon fleißig geübt wurde, und in welcher Kunstweise die Fäden sämmtlicher bildenden Künste sich anknüpfen. Auch die Kunst der Malerei nimmt hier, wenn auch natürlich in sehr beschränkter Weise, ihren Anfang in der Zeichnung ganz einfacher Ornamente, welche letztere sämmtlich ihre Vorbilder in der Natur, am Menschen selbst und in dessen von ihm selbst gestalteter Umgebung haben.

Selbst an dem einfachsten Geräth aber vermag der menschliche Geist seinen künstlerischen Sinn zu bethätigen, indem er das mechanisch nothwendige Gerüst, das die Befriedigung des Bedürfnisses, dem das Geräth bestimmt ist, ermöglicht, nur als den realen Grund und Boden betrachtet, auf welchem das Geräth ein ideales, gewissermaßen sich selbst gestaltendes und formentwickelndes Leben anhebt.

So genügt ja z. B. in mechanischer Hinsicht für ein Trinkgeräth vollkommen die Form eines unten geschlossenen Cylinders; schön freilich ist diese Form noch keineswegs zu nennen. Zu den mechanisch nothwendigen Erfordernissen eines Trinkgefäßes gehört also noch nicht die Sonderung desselben in verschiedene Glieder als Fußgestell, Bäuchung, Hals, Randumbiegung u. s. w. Denn ob das Gefäß am Boden einfach abgeflächt ist, oder ob es einen besonderen Fuß, eine Basis bildet, ist in Ansehung des allgemeinen Zweckes eines Trinkgefäßes ganz gleichgiltig; will dasselbe aber, über das blose Bedürfniß sich erhebend, künstlerische Form annehmen, so verlangen wir organische Gliederung desselben in einzelne Theile, welche die einzelnen Wesenheiten, die den Begriff des Trinkgefäßes ausmachen, gesondert zur Erscheinung bringen, aber auch zu einem geschlossenen Ganzen vereinigen. So sind an einem solchen Gefäße Theile zu unterscheiden, die dem sicheren Stehen, andere, die der Aufnahme des flüssigen Getränkes, andere, die dem Ausgießen desselben, noch andere, die der Hand- oder Mundberührung dienen sollen. Erst dadurch, daß diese einzelnen Wesenheiten, die zusammen den Begriff eines Trinkgefäßes ausmachen, sich zu einzelnen Gliedern an dem zu fertigenden Gefäße gestalten, diese einzelnen Glieder aber sich auf einander beziehen, unter einander in Wechselwirkung treten, entsteht ein künstlerisches Ganzes. Ein starres, lebloses Material aber, wie das ist, woraus das Geräth gebildet wird, kann sich unmöglich selbst gliedern und seine Theile in Wechselwirkung bringen. Der Schein von selbstthätiger Wechselwirkung und Leben wird daher vom Künstler dem Geräth nur angedichtet, indem er dekorativ Formen, die der organischen lebendigen Welt entlehnt sind und dem Ausdruck von Lebensthätigkeit dienen, auf sein Kunstobjekt überträgt, und zwar so, daß die einzelne übertragene Form an der Stelle, wohin sie der Künstler versetzt, stets den Schein der Lebensthätigkeit hervorruft, welcher sie in der lebendigen organischen Welt Ausdruck war. So sagen wir z. B. vom Blumenblatt, dessen Spitze der Einwirkung des Lichtes folgend, dem Himmel zugekehrt ist, es strebe aufwärts. Trage ich nun

das Bild aufwärts gerichteter Blätter auf den Theil eines Gefäßes über, so dichte ich diesem eine aufstrebende Richtung an. Wie ferner in der Natur der Thierfuß dem Körper die freie Beweglichkeit auf dem Boden, die Veränderung des Orts ermöglicht, so dichte ich einem Gefäße, wenn ich seine Basis nach dem Bilde eines Thierfußes gestalte, den Schein an, daß es seine Stellung im Raum verändern könne, und werde also dieses Symbol bei allen den Geräthen mit Recht als Fußgestell anwenden, welche beim gewöhnlichen Gebrauche von Ort zu Ort bewegt zu werden pflegen, während dasselbe Symbol in tektonischer Beziehung gänzlich widersinnig bei Geräthen in Anwendung käme, die nicht bestimmt sind, im Gebrauche den Ort zu verändern, sondern an Ort und Stelle zu bleiben. Auf diesem Wege hat sich die Tektonik eine eigenthümliche symbolische Bildersprache geschaffen, in deren sinnvoller Anwendung sie sich als Kunst bethätigt. — Leicht wird man einsehen, wie in dieser Kunst der Tektonik die ersten Keime der Architektur in weiterem Sinne, der Plastik und Malerei schlummern. Die Architektur selbst ist nur ein Zweig der Tektonik und es liegt in den technischen Schwierigkeiten, mit welchen sie zu kämpfen hat der Grund, daß sie in der Kunstentwickelung eines Volkes später an den Tag tritt als die übrigen Zweige der Tektonik, welche vielmehr die Lehrmeister sind, an welchen sich die Architektur allmählig heranbildet, zu deren erster Gestaltung jene ihre ganze eigenthümlich entwickelte Formensprache hinzubringen, welche in frühester Zeit stets das Resultat der nächsten Umgebung des Menschen ist. Die Plastik nimmt ebenfalls schon in der Tektonik ihren Anfang, und zwar liegen ihre ersten Keime ebensowohl in der Massengliederung der Gefäße und Geräthe, als auch in der dekorativen Charakteristik der Einzelglieder, sobald letztere nicht blos in eingeritzten Umrißlinien, sondern in voller körperlicher Nachbildung gegeben wird, wie z. B. bei Schnüren, Perlenreihen, Thierfüßen, bei dem den alten Germanen sehr beliebten Symbol des weiblichen Busens u. s. w. — Die Anfänge der Malerei aber liegen in jener am häufigsten vorkommenden Art der tektonischen Charakteristik verborgen, die ihre dekorativen Formen

nur in mit spitzen Instrumenten eingeritzten Umrißlinien giebt, welches ein rein zeichnendes Verfahren ist. Auch die Charakteristik durch Farben ist bei Waffen, Geräthen und deren Verzierungen bereits in den ältesten Zeiten vorhanden gewesen. —

Wie in Thüringen überhaupt häufig, so sind auch in der Umgegend von Jena öfters tektonisch verzierte Gefäße, Waffen und Schmuckgegenstände als Zeugnisse für die tektonische Kunstthätigkeit der frühesten Bewohner unsres schönen Saalthales zu Tage gefördert worden. So am Ende des vorigen Jahrhunderts im jetzigen Prinzessinengarten bei Jena, im Jahre 1811 bei Dornburg, 1813 bei Kleinromstedt; auch mir selbst wurde auf den verschiedensten Punkten des Saalthales um Jena und in der Gegend hinter dem Ettersberge dasselbe Glück zu Theil.

Bei genauerer Betrachtung dieser Alterthümer ergiebt sich, daß die Anwendung der freilich sehr einfachen Symbole, die dem Ausdrucke tektonischer Wesenheiten dienen sollen, meist eine überraschend klare und richtige ist. So wird z. B. der oberste Theil eines offenen Gefäßes häufig entweder durch eine kronenartige Auszackung als das letzte frei aufstrebende krönende Glied oder durch eine angebildete schnurenartig gedrehte Verzierung als der um die Öffnung des Gefäßes sich herumwindende Rand desselben, oder durch eine angebildete Naht von Nadelstichen als Saum des Gefäßes bezeichnet.

Alle Einzelnheiten aufzuzählen, würde mich hier zu weit führen, indem dies eine besondere Abhandlung erfordert; ich begnüge mich daher für diesmal damit, nur ein Beispiel hervorzuheben.

An den bei Romstedt gefundenen Gefäßen sind drei Theile unterschieden: der Gefäßbauch, der sich einschnürende Gefäßhals und der ausgeschweifte Gefäßrand. Das eine dieser Gefäße hatte sogar als viertes Glied drei einzelne Füße zur Basis. Der ausgeschweifte Rand ist bei keinem dieser drei Gefäße besonders verziert. Die Einschnürung des Halses ist bei allen dreien durch das Symbol einer ihn umwindenden Schnur bezeichnet, die bei dem einen nur einfach an der tiefsten Stelle der Einschnürung

sich befindet, bei den beiden anderen aber in mehreren Reihen über einander den ganzen Hals, gewissermaßen als Halsband umwindet, zugleich die horizontale Richtuyg der Einschnürung versinnlichend. Diese Verzierung ist als Zeichnung eingeritzt. Der Gefäßbauch, der unterhalb des Halses beginnt und bis zum Boden des Gefäßes reicht, ist bei dem einen derselben durch einen rund herumlaufenden Kragen blattähnlicher dreieckiger Zacken, deren Spitzen abwärts gerichtet sind, als ein dem Boden zustrebendes Glied bezeichnet. Auch diese Verzierung besteht in eingeritzter Zeichnung. Dasselbe wird auf gleiche Weise durch ein anderes Symbol bei den zwei übrigen Gefäßen ausgedrückt. Hier nämlich wird der untersten schnurähnlichen Halsverzierung ein Symbol angefügt, das eine Kette von einzelnen länglichen, gebogenen Thierzähnen darstellt, wie sie unsre heidnischen Vorfahren als Schmuck zu tragen pflegten.

Das Angeführte möge genügen, die Art des tektonischen Kunstsinnes unsrer heidnischen Vorfahren anzudeuten. Freilich kann das Vorgeführte nicht im Entferntesten eine Vorstellung geben von dem großen Reichthum an tektonischen Symbolen, die zu dekorativer Charakteristik der einzelnen Wesenheiten der Gefäße, Geräthe und Waffen verwendet wurden, in deren Mannigfaltigkeit sich bereits die erste Anlage für die reiche Formenabwechselung kund giebt, die an späteren deutsch-mittelalterlichen Bauwerken so auffallend hervortritt.

Für die Anfänge der heidnisch-deutschen Malerei im Besonderen, ist nicht ohne Bedeutung die Stelle des 6. Capitels in des Tacitus Germania, wo es von den alten Germanen heißt: „Statt all des prahlenden Kriegsschmuckes unterscheiden sie nur die Schilde durch die erlesensten Farben." *)

Denn wenn man auch hier nicht im Entferntesten an eine bereits ausgebildete Heraldik bei den alten Deutschen zu denken hat, so geht doch sicherlich aus dieser Stelle hervor: 1) daß sie den Gebrauch der Farben zum Zwecke des Bemalens kannten;

*) Vergl. auch Cap. 16 über den Schmuck der Häuser.

2) darf man mit Sicherheit annehmen, daß der Ausdruck des Tacitus: „mit den erlesensten Farben“ sich nicht auf die Bemalung mit nur einer Farbe beziehen könne, denn was sollte sonst der Superlativ bedeuten? Vielmehr kann dieser Ausdruck nur die Bedeutung haben, daß die alten Germanen sich bei der Bemalung des Schildes meist mehrerer Farben bedienten, die nicht nach blindem Zufall durch einander angewendet wurden, sondern mit Berücksichtigung entweder eines günstigen Eindruckes auf das Auge des Beschauers, oder in Rücksicht irgend welcher symbolischen Bedeutung, nach welcher die Farben als bestimmte Abzeichen einer Person oder Familie oder Nation gewählt wurden. Jedenfalls lag in einer solchen wählerischen Anwendung der Farben ein sehr wichtiger Keim für die Ausbildung der Malerei als Kunst verborgen, die noch in heidnischer Zeit eine gewisse Eigenthümlichkeit der Ausbildung erlangt haben muß, wenigstens in ornamentaler Beziehung, wie die nordischen Runensteine mit ihren arabeskenartigen Bandverschlingungen und ebenso viele dekorative Eigenthümlichkeiten der frühesten christlich-germanischen Architektur beweisen, die nicht antiken, sondern offenbar heimischen Vorbildern entlehnt sind. Leider aber ist nichts von farbiger Bemalung aus jener Zeit erhalten, so daß wir nach erhaltenen Resten über die Weise der heidnischen Malerei, wenn wir ihr diesen Namen geben wollen, etwas Bestimmtes aussagen könnten. Um so mehr muß uns aber jene Stelle des Tacitus in Ehren sein, die uns wenigstens den Gebrauch der Farben als Zierrath der Schilde dokumentirt. —

Wenden wir nun aber unseren Blick jener Zeit zu, da das Christenthum allmählich in unsere Heimath vorgedrungen war und mit seinem helleren, wärmeren Lichtstrahl die zwar tiefsinnigen, aber düstren, nebelhaften Gebilde altgermanischen Heidenthums verscheuchte.

Ich hoffe, daß die wenigen neuentdeckten Gemälde, die ich zu den bereits bekannten mittelalterlichen Malereien unsrer Heimath hinzufüge, nicht ohne allgemeinere Bedeutung sein werden. Denn obwohl die Forschungen auf dem Gebiet der deutschen Kunstgeschichte schon sehr weit vorgeschritten sind und man sich

schon berechtigt glaubte, eine allgemeine deutsche Kunstgeschichte aus den gewonnenen Resultaten zusammenstellen zu dürfen, so kann doch unserer Ansicht nach, dieser Bau nicht eher zur Vollendung gedeihen, bevor nicht alle Landstriche Deutschlands in gleichmäßiger und erschöpfender Weise nach den vorhandenen älteren Denkmälern deutscher Kunst durchforscht sind. Denn die einzelnen Erscheinungen in der Kunstgeschichte sind nicht für sich allein zu betrachten, sondern in dem Zusammenhange mit dem Ganzen, und die Eigenthümlichkeiten mancher einzelnen Erscheinung finden ihre Erklärung erst, wenn man alle die Fäden entdeckt hat, die sie mit dem Ganzen verweben. Das Ganze besteht ja erst aus den einzelnen Fäden. Überblicken wir aber die deutschen Lande, so entdecken wir für die Kenntniß ihrer gemeinschaftlichen Kunstgeschichte noch große Lücken. Am besten beschlagen ist unsere Kenntniß von den Denkmälern der Architektur, weniger gut von denen der Malerei, am wenigsten aber unsere Kenntniß der Sculpturdenkmäler. Der größere Theil Norddeutschlands und Östreichs und ein gutes Stück Mitteldeutschlands ist für die Geschichte der Malerei und Skulptur fast noch eine terra incognita zu nennen, wenn auch im Einzelnen sich jetzt viele tüchtige Kräfte der Erforschung und Verwerthung der Kunstdenkmäler dieser Länder widmen.

Auch die Landstriche, die man mit dem Namen der „Obersächsischen Länder“ zu bezeichnen pflegt, sind für die deutsche Kunstgeschichte noch nicht allseitig durchforscht und ausgebeutet. Am meisten ist hier wieder auf dem Gebiete der Architektur geschehen durch Puttrichs höchst verdienstvolles und umfassendes Werk: Denkmäler der Baukunst in den obersächsischen Ländern, obwohl auch hier noch manche Ergänzung und nach dem heutigen Standpunkt der kunsthistorischen Wissenschaft auch manche Berichtigung nothwendig erscheint. Für die Kenntniß der alten Malerei und Skulptur hingegen fehlt es noch an genügender Durchforschung dieser Länder und an einem umfassenden Werke.

Unter solchen Umständen ist es freilich leicht erklärlich und verzeihlich, wenn man in Kugler's Geschichte der Male-

rei*) über ältere Malereien aus unsren obersächsischen Ländern, die Memleber Bilder ausgenommen, fast weiter nichts findet als die Worte: „Von Leistungen etwaniger Vorgänger des Lukas Cranach ist wenig bekannt; doch finden sich einige Werke, die auf eine weitere Verbreitung der Kunst in Sachsen und den benachbarten Gegenden zu Anfange des 16. Jahrhunderts schließen lassen."

Sollten aber wirklich diese obersächsischen Länder, aus deren Schoose während der romanischen Kunstepoche so wichtige und ausgezeichnete Denkmäler der Architektur und vorzüglich der Skulptur emporsproßten, in der Malerei bis zu den Zeiten Lukas Cranachs des Älteren, der noch dazu ein Franke war, so ganz ohne Zeugen einer erwähnungswürdigen und selbständigen Thätigkeit auch auf diesem Gebiete der Kunst sein?

Diese Frage warf ich mir auf und um sie mir zu beantworten, forsche ich seit zwei Jahren nach Denkmälern der Malerei in den obersächsischen Ländern. Vieles habe ich gefunden, bisher gänzlich unbekannt und zum Theil sehr der Beachtung werth, mehr noch hoffe ich zu finden. Allgemeinere Resultate werden sich erst aufstellen lassen, nachdem alles vorhandene Material bekannt geworden sein wird.

Für diesmal begnüge ich mich, einige neuerdings von mir entdeckte Denkmäler der ältesten deutschen Malerei aus unsrer Heimath der öffentlichen Kenntniß zu übergeben.

Die ältesten bisher in den obersächsischen Ländern bekannten Reste von Malereien sind die an den Pfeilern der Krypta der Klosterkirche zu Memleben befindlichen**), gegenwärtig fast ganz zerstörten Fürstenbilder. Sie gehören höchstens dem Ende des 13. Jahrhunderts an und ihr Stil ist der der frühesten Periode der germanischen Kunstepoche.

*) Kugler, Gesch. der Malerei, 2. Aufl., umgearbeitet von J. Burckhardt, B. II, S. 251.

**) Vergl. F. Kugler, Kleine Schriften, I, 174 und 508; Kugler, Gesch. der Malerei, 2. Aufl B. I. S. 202, und L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in der königl. preuß. Provinz Sachsen, 3. und 4. Liefer. u. a. O. —

Ich bin jedoch so glücklich gewesen, sowohl Reste älterer Malereien als diese sind, als auch nur um weniges jüngere aufzufinden. Um das älteste dieser Denkmäler zu betrachten, wenden wir uns nach

I. Veitsberg,

einem Dorfe in der Nähe der Stadt Weida, im Neustädter Kreis des Großherzogthums Weimar gelegen. Wir treten in die alterthümliche Dorfkirche ein und gewahren an zwei Fenstern des Chores Glasmalereien. Was

1. die Örtlichkeit

anbetrifft, so fällt es hier alsbald auf, daß der Chor im gothischen Baustil gebaut ist, während die meisten übrigen Theile der Kirche romanischen Stiles sind. Das Fenster auf der Südseite des Chores, in welchem die eine größere Glasmalerei (Taf. I der Abbildungen) sich befindet, zeigt mitten im Gipfel seines Maßwerkes die Form eines leeren, nicht von Päßen ausgefüllten Kreises. Da durch dieses offne Medaillon die Glasmalerei hindurchleuchtet, so sieht man leicht ein, daß um der letzteren willen, diese ungewöhnlichere Form gewählt ist. Es ist aber ferner diese Glasmalerei nicht, wie es allgemein üblich war, in den steinernen Rahmen mittelst einer hölzernen Einfassung eingefügt *), sondern da die Glastafel größer ist als die Öffnung des Medaillons selbst, so ist jene von außen mittelst metallener Stifte vor das Fenster befestigt. Hieraus ist ersichtlich, daß die Glasmalerei nicht ursprünglich hierher bestimmt gewesen ist, sonst würde sie sicherlich erst in den üblichen Holzrahmen eingefaßt und nicht vor das Fenster, sondern in die Mitte des von innen und außen nach der Mitte zu eingeschrägten Medaillons eingefügt worden sein. Vielmehr scheint es, daß das Glasbild erst nachträglich hier befestigt und zu diesem Zwecke das Maßwerk

*) Vergl. Theophili Presbyteri diversarum artium schedula (Lessings Werke, herausgeg. von K. Lachmann, Leipzig 1856, B. 10, S. 405); es heißt hier, wo von der Befestigung der Fenster die Rede ist: Cap. de simplicibus fenestris . . . . et solida ex utraque parte, circumpone ligna clavis firmata et confige ubi volueris.

des Fensters erst seine jetzige Gestalt erhielt. Wie aus dem Folgenden erhellen wird, sind hinreichende Gründe vorhanden, welche das Bild der romanischen Kunstepoche zuweisen; es ist daher zu vermuthen, daß es der alten romanischen Kirche entstammt und zwar sehr wahrscheinlich dem alten Chore, da dies der Ort zu sein pflegte, wo man Glasmalereien vorzugsweise gern anbrachte; nach dem wohl gegen Ende des 14. Jahrhunderts erfolgten Neubau des Chores ist das Bild dann nachträglich wieder in dem neuen Chore angebracht worden.

Eine zweite Glasmalerei (Taf. II der Abbild.) befindet sich im mittleren Fenster des östlichen Chortheiles und ist diesem mitten in das gewöhnliche ungefärbte Glas eingefügt mit noch anderen einzelnen farbigen Bruchstücken, die anderen nicht mehr vorhandenen Bildern angehört zu haben scheinen, jedoch geschah dies jedenfalls von unkundiger Hand, denn selbst bei dem zusammengesetzten Bilde ist der linke Arm falsch angesetzt, obwohl nach Analogie des rechten leicht zu sehen ist, wie die Lage der beiden betreffenden Armstücke sein mußte.

Auch an anderen Fenstern der Kirche sehen wir hin und wieder einzelne blumenartige Verzierungen eingefügt, die zum Theil aus der Zeit des Neubaues der Kirche zu stammen scheinen, die aber auch zu unbedeutend sind, als daß sich irgend etwas über sie sagen ließe.

Der ältere romanische Theil der Kirche zeigt Formen, die auf eine noch frühe Zeit des romanischen Baustiles hinweisen. An verschiedenen Stellen sind auch noch Kreuzgewölbe von schon entwickelterer Form vorhanden. Die Form der Pfeiler aber, die Profilirung der einzelnen Glieder und die roh-phantastischen Unhold-Figuren, die die Halbsäulchen an den Ecken der Pfeiler krönen, tragen ein so altes Gepräge, daß man diese Theile entschieden wenigstens noch dem Ausgang des 11. Jahrhunderts überweisen muß. Hierfür finden sich denn auch Anhaltepunkte.*) Die

*) Vergl. J. J. Müller, Staatskabinet, Bd. III, Cap. 5, S. 199 und folg. — Was sich über die Geschichte dieser Kirche in der Form schriftlicher Überlieferung findet, trägt einen ziemlich mythischen Charakter an sich, dennoch

Kirche St. Veits zu Veitsberg, die älteste Kirche des Voigtlandes, ist im Jahre 974 von einem Grafen Aribo und dessen Gemahlin Willa gegründet, bald darauf, im Jahre 976 von den Sorben wieder zerstört worden; wieder hergestellt aber wurde sie von Heinrich dem Frommen, dem ersten bekannten Voigt von Weida, der zugleich die Voigtei Gera mit verwaltete. Er lebte gegen das Ende des 11. Jahrhunderts *) unter Kaiser Heinrich dem vierten, dem er treu ergeben war; auch wird er kaiserlicher Marschall genannt. **).

Von späteren Schicksalen der Kirche ist nichts bekannt, obwohl deutlich zu sehen ist, daß sie auch späterhin wieder umfassenden Veränderungen ausgesetzt gewesen ist, denn der ganze Chorbau gehört der mittleren Zeit des gothischen Baustiles an und auch andere Theile der Kirche sind ebenfalls nicht in der Ursprünglichkeit des romanischen Stiles erhalten, sondern mehrfach umgebaut worden.

Die Kirche enthält übrigens außer den zu besprechenden Glasbildern noch eine bedeutende Anzahl von Denkmälern altdeutscher Kunst: Holz- und Steinskulpturen aus romanischer, gothischer und nachgothischer Zeit, zum Theil von nicht geringem Interesse, deren Besprechung aber für diesmal noch aufgespart werden muß. Auch von alten umfassenden Wandmalereien sind noch Spuren vorhanden. Die wichtigsten Reste davon sind die Malereien an dem rundbogigen Triumphbogen der Kirche, der das Chor von dem Mittelschiff scheidet. Hier ist das jüngste

---

stützen sich jene Überlieferungen ohne Zweifel auf irgend eine historische Grundlage, indem die einzelnen Thatsachen mit großer Genauigkeit und Bestimmtheit angeführt werden. Sie scheinen aus einer Klosterchronik, welche ursprünglich lateinisch geschrieben war, geschöpft zu sein. Die Urkunde, welche im Archiv zu Weimar aufbewahrt wird, ist eine Abschrift, entweder einer deutschen Übersetzung des lateinischen Originales, oder eines deutschen Auszuges aus letzterem.

Vergl. auch K. A. Limmer, Voigtländische Geschichte, Gera 1825, Bd. I, S. 3, 127, 144, 229.

*) Vergl. K. A. Limmer, Voigtländische Geschichte, Bd. I, S. 232, wo es laut Urkunde heißt, daß Heinrich der Fromme, Voigt von Weida im Jahre 1082 den Herrn von Tossen mit Ronneburg belehnte.

**) Vergl. K. A. Limmer ꝛc. wie oben, B. I, S. 144.

Gericht dargestellt; der Ursprung dieser Malerei reicht vielleicht noch in die romanische Kunstepoche zurück, leider jedoch läßt eine neuere sehr schlechte Übermalung vorläufig nicht zu, ein bestimmtes Urtheil zu fällen.

Doch wenden wir uns nun zu den Glasgemälden selbst.

2. Beschreibung.

A. Das medaillonförmige Glasgemälde an der Südseite des Chores, welches Taf. I der Abbildungen verkleinert wieder giebt, hält 2 Fuß im Durchmesser. Von der Mitte des untern Saumes des Bildes an, sehen wir einen pflanzenartigen Stamm aufwärts steigen, der sich alsbald in zwei Ranken verzweigt, symmetrisch nach rechts und links hin verlaufend und in eine je dreiblättrige Blätterkrone endend. Der weitere Verlauf des mittleren Hauptstammes ist durch eine menschliche Figur verdeckt, welche im Mittelpunkt zweier oberen, den unteren gleichartigen Ranken sitzt, und deren Füße auf den unteren Zweigen, dicht neben dem Mittelstamm aufruhen. Das Haupt dieser Figur, von welchem leider ein Stück ausgebrochen ist (welches in unsrer Abbildung durch Punktirung ergänzt ist), wird von einem Heiligenschein umschlossen, der von drei breiten, in Kreuzesform gestellten Strahlen durchschnitten ist; der äußere Rand dieser Glorie ist durch eine Perlenreihe gesäumt. Das Haupt selbst zeigt das Haar mitten auf der Stirn gescheitelt und langgelockt zu beiden Seiten des Nackens hinabfallend; ein nicht allzuvoller Bart umgiebt den strengen Mund und das spitze Kinn und reicht bis zu den Ohren hinauf. Die Stirn ist gerunzelt, die Augenbrauen sind stark gewölbt und in einander überfließend; die linke Hand hält unsere Figur wie segnend, die innere Handfläche dem Beschauer zugewendet, mitten vor der Brust, die rechte zur Seite gehaltene Hand hält ein mäßig gekrümmtes, langes Spruchband, auf welchem in lateinischer Majuskelschrift die Worte stehen: Ego flos campi et lilium convallium.

Was die Kleidung anbetrifft, so trägt unsre Figur zu oberst ein mantelartiges Gewand, welches von der linken Schulter mitten über die Brust herabfällt, um die Hüften geschlungen

ist, über den linken Arm zur Seite herabgleitet und von da umbiegend sich nach dem Schoose wendet, so daß das linke Knie unbedeckt während das rechte Bein bis über die Mitte des Schienbeines bedeckt ist. Zunächst unter diesem Mantel folgt ein langes bis zu den Füßen herabreichendes kittelähnliches Untergewand, das bei unsrer Figur an der rechten Hälfte der Brust und am rechten Arm als weitfaltiger Ärmel und auch unmittelbar über den beiden Füßen zu Tage tritt, wo es eine Reihe weiter Falten schlägt. Über diesem Kittel trägt unsere Figur aber noch, von den Hüften abwärts laufend, ein kurzes, nur bis zur Mitte des Schienbeines reichendes Gewandstück, welches mit einem breiten, mit Rosetten gemusterten Saum verziert ist und an dem von dem Mantel freigelassenen linken Knie zum Vorschein kommt. An den beiden Armen sind ferner noch unter den weiten Ärmeln des Kittels eng anliegende, eng gefältelte Ärmel zu bemerken, die einer Art von Unterjacke anzugehören scheinen, oder auch zum Hemd gehören könnten.

Was die Farben unsres Gemäldes betrifft, die außerordentlich feurig und leuchtend sind, so wird zuäußerst die ganze menschliche Figur mit den Ranken von einem prächtigen Feuercarmoisinroth umsäumt; nur der unterste Stamm der Ranken geht ununterbrochen durch diese Glorie hindurch bis an den Rand des Glases. Dieser Stamm, gleich den gerieften Ranken, hat zur Farbe ein tiefes aber gedämpftes Grün, von den Blättern, in welche die Ranken endigen, sind auf der rechten Seite die untersten drei, indem wir der Reihe nach mit dem untersten beginnen: grün, dunkelblau und schwefelgelb, die zwei daneben gelb und grün, die aufwärts folgenden: gelb, grün, gelb, die obersten drei: gelb, grün, roth. Auf der linken Seite die drei untersten: roth, weiß, gelb; die mittelsten: roth, weiß, grün; die obersten: gelb, weiß, grün. Der mit vielen kleineren und zarteren Ranken teppichartig gemusterte Grund, der zwischen den Ranken und der Figur sich befindet, ist dunkelblau, die Ranken jedoch sind viel lichter. Der Heiligenschein ist gelb, die drei Strahlen darin sind grün. Der ganze Kopf mit dem Halse, ebenso die Hände und Füße sind fleischfarben, jedoch ist über Haare

und Bart ein schwärzlicher Ton gelegt. Der Mantel ist orangegelb, die lange Tunika darunter weiß, das Gewandstück auf dem linken Knie ist grün mit purpurrothem Saum, dessen Rosetten etwas lichter sind als die Grundfarbe, die eng anliegenden Ärmel sind fleischfarbig wie die Hände selbst. Das Spruchband endlich ist schwarz grundirt mit schmalem weißen Saum und weißen Buchstaben.

B. Das Glasbild im östlichen Theil des Chores, welches Taf. II unserer Abbildungen ungefähr sechsfach verkleinert wieder giebt, ist leider nicht mehr vollständig erhalten. Das noch vorhandene Fragment hat 14″ Höhe und 15″ Breite, im Einzelnen aber dieselben Größenverhältnisse, wie das auf Taf. I abgebildete.

Wir sehen nur noch das Brustbild einer männlichen Figur, auf dem Kopfe trägt dieselbe eine mit Rosetten und am unteren Saume mit einer Reihe von Perlen und Edelsteinen verzierte Mütze; langes, sanft gelocktes Haar fällt ihm bis tief in den Nacken; ein voller und kräftiger Bart, eigenthümlich symmetrisch geordnet, umgiebt Mund, Kinn und Wangen. Die langen Augenbrauen sind sanft gebogen und fließen wie bei Taf. I in einander. Die Nase ist gerade und ihre Spitze zeigt eine eigenthümliche, fast kleeblattähnliche Form. Auf der Mitte der Stirn ruht ein fast dreieckiger Schatten. Am Hals sind die Streckmuskeln angegeben. Von den Schultern fällt ein Mantel mit einem Kragen versehen, er wird in der Mitte der Brust, gleich unterhalb des Halses, zusammengehalten und fällt nach hinten, so daß die ganze Brust und die Vorderarme von ihm frei sind. Unter diesem Mantel trägt unsere Figur einen Kittel, der, wie üblich, um die Hüften gegürtet ist, jedoch befindet sich bei unserer Figur noch ein zweiter ganz gleicher Gurt, der wie jener erste mit Rosetten geziert ist, mitten auf der Brust; letzterer dürfte vielleicht bei einer späteren Wiederzusammensetzung des Bildes hier fälschlich angebracht worden sein. Der linke Arm ist in falscher Lage und ohne Zusammenhang zusammengesetzt, obwohl leicht einzusehen ist, wie die beiden betreffenden Stücke eigentlich hätten liegen sollen. Der rechte Arm greift aus dem Mantel

heraus; ob die drei Akanthus-ähnlichen, übrigens den auf Taf. I abgebildeten Rankenblättern ganz verwandten Blätter neben der Hand zu einem Gegenstande gehörten, den unsere Figur in der Hand trug, oder ob sie Reste ähnlicher Ranken wie auf Taf. I sind, ist nicht mehr zu entscheiden. Die Ärmel des Kittels sind weit gefaltet, darunter erscheint jedoch noch, ganz wie bei Taf. I ein bis zur Handwurzel reichendes eng anliegendes und enggefälteltes Gewandstück.

Die Farben sind folgende: Die Mütze ist orangegelb (goldgelb), der übrige Kopf, Hals und Hände sammt den engen Ärmeln sind bräunlich fleischfarbig, Bart und Haar wie bei Taf. I mit einem schwärzlichen Farbenton überzogen. Der Mantel ist scharlachroth, der Kittel schwefelgelb, die beiden Gurte sind purpurfarbig; die drei Blätter sind (von innen nach außen sie verfolgend): grün, gelb und mennigroth. —

3. Deutung.

Fragen wir nun darnach, was diese beiden Glasmalereien eigentlich vorstellen, so sind meine Ansichten folgende.

A. Was zuerst das auf Taf. I dargestellte Bildniß anbelangt, so erkennt man sogleich, daß man in dem Haupt mit dem langen, fließenden, in der Mitte gescheitelten Haar, mit dem nicht allzu starken Bart und der gerunzelten Stirn einen Typus des Christuskopfes*) vor sich hat, der eine Versöhnung sein soll zwischen den beiden entgegengesetzten Typen, die die christliche Kunst in Anwendung brachte, von denen der eine sich auf die Stelle in den Psalmen 45, 3 bezieht, wo es heißt: „Du bist der Schönste unter den Menschenkindern, holdselig sind deine Lippen, darum segnet dich Gott ewiglich," und auf die Stelle in jenem bekannten Briefe des Lentulus**), wo selbst es heißt: Homo quidem staturae procerae, spectabilis, vultum

*) Vergl. Heinrich Alt, die Heiligenbilder, Berlin 1845, S. 101 u. ff und Heinrich Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie, 3. Aufl. Leipzig 1854. S. 298.

**) Gabler, Opp. II, 636 seq.

habens venerabilem, quem intuentes possunt et diligere et formidare. Capillos vero circinos et crispos aliquantum caeruliores et fulgentiores, ab humeris volitantes, discrimen habens in medio capitis juxta morem Nazarenorum: frontem planam et serenissimam cum facie sine ruga ac macula aliqua, quam rubor moderatus venustat. Nasi et oris nulla prorsus est reprehensio, barbam habens copiosam et rubram, capillorum colore, non longam sed bifurcatam, oculis variis et claris existentibus, in increpatione terribilis, in admonitione placidus et amabilis, hilaris servata gravitate, qui numquam visus est ridere, flere autem saepe etc.

Der andere, absichtlich häßliche Typus gründet sich auf Jes. 52, 14, 15, wo es lautet: „daß sich viele über dir ärgern werden, weil seine Gestalt häßlicher ist denn anderer Leute und sein Ansehen denn der Menschenkinder,“ und auf Jes. 53, 2, 3, wo es heißt: „Denn er schießt vor ihm auf wie ein Reis und wie eine Wurzel aus dürrem Erdreich. Er hatte keine Gestalt noch Schöne; wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte! Er war der allerverachtetste und unwerthetste, voller Schmerzen und Krankheit. Er war so verachtet, daß man das Angesicht vor ihm verbarg; darum haben wir ihn nichts geachtet u. s. w.“

Auch Clemens Alexandrinus knüpft hieran an, wenn er sagt: *Τὸν δὲ κύριον αὐτὸν τὴν ὄψιν αἰσχρὸν γεγονέναι, διὰ Ἠσαΐου τὸ πνεῦμα μαρτυρεῖ, καὶ τίς ἀμείνων κυρίου· ἀλλ᾽ οὐ τὸ κάλλος τῆς σαρκὸς, τὸ φαντασιαστικὸν· τὸ δὲ ἀληθινὸν καὶ τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος ἐνεδείξατο κάλλος, τῆς μὲν τὸ εὐεργετικὸν, τὸ δὲ ἀθάνατον τῆς σαρκὸς.*

In dieser Stelle ist eine Versöhnung zwischen den beiden entgegengesetzten Typen des Christusbildes angebahnt.

Jedenfalls haben wir es auf unsrer Glastafel mit einem Salvatorbilde, d. h. mit der Abbildung des verherrlichten Erlösers zu thun. Die linke Hand hat er, die gläubigen Völker segnend, erhoben, in der Rechten hält er statt des sonst gewöhnlichen Buches oder der Schriftrolle ein Spruchband, wel-

ches die Worte aus dem hohen Lied Salomonis Cap. 2. V. 1 enthält:

Ego flos campi et lilium convallium,

welche dort prophetisch dem Bräutigam — Christus — gegenüber der Braut — der Kirche Gottes — in den Mund gelegt werden. Ferner sitzt Christus auf unserem Bilde nicht, wie sehr häufig ist, auf dem Regenbogen oder auf einem Throne, sondern auf den Ranken einer baumartigen Pflanze. Dies Letztere weist uns auf den Stammbaum Jesse (Isaï) hin, eine Darstellungsweise, die schon in den ältesten Glasmalereien vorkommt und sehr beliebt war*). Diese Darstellung gründet sich auf Jesaias 11, 1 und 10, wo es heißt:

1. Und es wird eine Ruthe aufgehen von dem Stamm Isai, und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen.

10. Und wird geschehen zu der Zeit, daß die Wurzel Isai, die da stehet zum Panier den Völkern, nach der werden die Heiden fragen und seine Ruhestätte wird in Ehren sein. —

Es besteht aber diese Darstellung des Baumes Jesse zumeist aus mehreren Bildern, die unter sich durch Zweig- und Rankenwerk verbunden sind. Die einzelnen Bilder enthalten, von unten nach oben verlaufend, Darstellungen der Stammeltern Christi: David, Maria u. s. w. Zu oberst wird Christus, zuweilen auch Gott selbst dargestellt. Das unterste Bild aber enthält meist das Bildniß Jesse, des Stammvaters des Davidischen Geschlechtes, auf dessen Hüfte dann der Baum wurzelt, dessen Stamm mitten durch die einzelnen Bilder oder letztere umfassend aufwärts verläuft. Doch geht der Stammbaum in seltenen Fällen auch bis auf Adam zurück. Dann aber vermählt sich gewissermaßen das Bild vom Baume Isai mit dem Bilde vom Baume des Lebens, indem ja der Sage nach ein Reis auf Adams Grab gepflanzt war, aus dessen Holz das Kreuz Christi gezimmert wurde; das Kreuz selbst aber ward wieder zum Baume

*) Vergl. Heinrich Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie, S. 310 u. ff. und With. Wackernagel, die deutsche Glasmalerei, Leipz. 1855. I, S. 37 u. ff.

des Lebens, dessen Blätter und Früchte die Heiden gesund machen sollten.

Aber auch Christus selbst wird der Zweig des Herren genannt Jes. 4, 2, wo es heißt: „In der Zeit wird des Herrn Zweig lieb und werth sein und die Frucht der Erde herrlich und schön bei denen, die behalten werden in Israel.“ Ferner nennt bei Hesek. 34, 29 Gott selbst Christus „eine Pflanze“: „Und ich will ihnen eine berühmte Pflanze erwecken, daß sie nicht mehr sollen Hunger leiden im Lande u. s. w.,“ wozu der Spruch des Spruchbandes, das Christus auf unserem Bilde in der Hand hält, vortrefflich paßt: Ego flos campi et lilium convallium. Der „Zweig des Heiles“ war dem ganzen Mittelalter eine geläufige Vorstellung; so heißt es z. B. im Wartburgkrieg *) von den Verdammten: der saelden zwî si nimmer wirt berüeren.

Daß man aber bei den Darstellungen des Stammbaumes Jesse über den Begriff des bloßen Stammbaumes hinaus ging, dafür ist ein Beweis, daß man auch die Hauptstücke der christlichen Glaubenslehre und die Hauptmomente aus dem Leben Christi mit in die Darstellung verwebte, z. B. die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, die Kreuzigung, die Auferstehung. So müssen wir vielleicht auch bei unserem Bilde die verschiedenfarbigen Blätter am Ende der Ranken auf die verschiedenen Blätter und Früchte deuten, die der Baum des Lebens trägt zum Heile der Heiden, nach Apokal. 22, 2, wo es heißt: „Mitten auf ihrer Gasse und auf beiden Seiten des Stroms stand Holz des Lebens, das trug zwölferlei Früchte und brachte seine Früchte alle Monate und die Blätter des Holzes dienten zu der Gesundheit der Heiden.

*) Der Wartburgkrieg, herausgegeben, übersetzt und erläutert von Karl Simrock, Stuttgart und Augsburg 1858. S. 77. — Dieses Gedicht ist überhaupt für die christliche Kunstarchäologie sehr interessant, weil es eine Menge mysteriöser Symbole, wie sie die ausschließlich geistliche Kunst im früheren Mittelalter ausgebildet hatte, enthüllt in der Form eines Räthselspieles, in welchem Klingsor als Repräsentant der mystisch-geistlichen Kunst erscheint und die Räthsel aufgiebt, welche Wolfram von Eschenbach, der die neue Laienkunst vertritt, mit natürlichem Verstande und frommen Gefühle lößt. —

Aber auch in der Wahl der Farben unsres Bildes haben wir, dem Geiste des früheren Mittelalters gemäß, höchst wahrscheinlich symbolische Beziehungen zu suchen, obwohl schon Theophilus bestimmte Regeln angiebt für die Zusammenstellung der Farben, wenn er sagt*): Eodem modo facies campos ex albo clarissimo, cujus campi imagines vesties cum saphiro, viridi, purpura et rubicundo. In campis vero saphiri et viridi coloris eodem modo depictis, et rubicundi non picti, facies vestimenta ex albo clarissimo, quo vestimenti genere nullum speciosius est. Ex supra dictis tribus coloribus pinges in limbis ramos et folia, flores et nodos, ordine quo supra etc...... Croceo vitro non multum uteris in vestimentis nisi in coronis et in eis locis, ubi aurum ponendum esset in pictura.

Auch bei unserem Glasbild ist das weiße Oberkleid Christi auf blauen Grund gesetzt und das röthliche Orange-Gelb des Mantels ist dieser Regel gemäß dem Weiß entgegen gestellt. Trotzdem aber scheinen hier für die Wahl der Farben noch andere Gründe in Betracht gekommen zu sein, da die Übereinstimmung in den Farben mit anderen gleichzeitigen Christusbildern zu auffallend ist, als daß wir hierfür nicht einen inneren Grund suchen sollten.

Nun findet sich in demselben hohen Lied Salomonis, dem die Worte auf dem Spruchband entnommen sind, eine Schilderung des Bräutigams durch die Braut, wo es unter anderem (Cap. 5, V. 10—11) heißt: Mein Geliebter ist weiß und roth (rubicundus), auserkohren unter vielen Tausenden. Sein Haupt ist das feinste Gold, seine Locken sind kraus, schwarz wie ein Rabe.

Ferner heißt es 1. Mos. 49, 11 vom Messias: Er wird sein Kleid in Wein waschen und seinen Mantel in Weinbeerblut;

---

*) Vergl. Lessings Werke, herausgeg. von K. Lachmann, B. 10, S. 401: cap. de furno, in quo vitrum coquitur. Es stammt aber diese Handschrift des Theophilus gerade aus den Zeiten, die für unsere Glasbilder in Betracht kommen, nämlich aus dem 11. Jahrhundert.

und Jes. 63, 1, 2: Wer ist der, so von Edom kommt mit röthlichen Kleidern von Bazra? Warum ist denn dein Gewand so rothfarb und dein Kleid wie eines Keltertreters?

Daß aber das röthliche Orangegelb; das auf unsrem Bilde die Farbe des Mantels Christi ist, unter die Bezeichnung rubicundus und weinfarb fallen kann, ist nicht zu läugnen.

Für die biblische Bedeutung der weißen Farbe sind die Worte wichtig, welche sich in der Apokal. 19, 8 finden, wo es von der Braut des Lammes heißt: „Und es ward ihr gegeben, sich anzuthun mit weißer und schöner Seide. (Die Seide aber ist eine Gerechtigkeit der Heiligen.)" Ferner ist die weiße Farbe ein Zeichen der fürstlichen Majestät, mit welcher Christus (Luc. 23, 11) verspottet wurde: Aber Herodes mit seinem Hofgesinde verachtete und verspottete ihn, indem sie ihm ein weißes Kleid anlegten u. s. w.

Bekannt ist die weiße Farbe als Symbol der Herzensreinheit und Tugend: Pred. Salom. 9, 8: „Laß deine Kleider immer weiß sein u. s. w."

Besonders wichtig für die Auffassung des verklärten Christus ist die Stelle Matth. 17, 2, wo es von ihm heißt: „Und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne und seine Kleider wurden weiß wie Schnee."

Der verklärte Christus aber hat seinen Sitz im Himmel, daher muß man wahrscheinlich auch auf unserem Bilde den blauen Grund hinter dem Heiland auf das Himmelsgezelt deuten. So gleicht denn auf unserem Bilde Christus mit seinem vorherrschend orangegelben und weißen Gewand und mit dem lichten Heiligenschein um das Haupt einem Gestirn, das im blauen Himmel strahlt. Das Blau des Grundes aber wird rings umsäumt von einem schönen, feurigen Roth, dem Morgenroth vergleichbar.

Wem fielen da nicht die Worte ein aus Apokal. 22, wo V. 16 Christus von sich selbst sagt: „Ich bin die Wurzel des Geschlechtes David, ein heller Morgenstern" —?

Es scheint in der That, als ob dieser Spruch die leitende Idee des Künstlers gewesen sei bei der Composition unseres Bildes; denn dieser Spruch enthält ebenso wohl in der „Wurzel

des Geschlechtes David" eine Veranlassung für die Darstellung des Baumes Isai, als das Gleichniß des Morgensternes zur Wahl der Farben unsres Bildes stimmt. Der aber in derselben persönlichen Redeweise auf das Spruchband geschriebene Spruch: Ego flos campi et lilium convallium wäre als eine Fortsetzung und Vervollkommnung des ganzen Gleichnisses zu betrachten, die überdies sich vortrefflich und ganz natürlich an das Symbol des Stammbaumes Isai anschließt, als dessen edelste Blüthe Christus erscheint. Sicherlich aber war unser Bild nicht ein einzelnes, sondern wie der abwärts bis zum Rande des Bildes fortlaufende Stamm des Baumes beweist, nur das oberste Glied in der mehrgliedrigen Darstellung des Stammbaumes Jesse. Diese Darstellung war einst sicherlich zusammenhängend, einem Fenster der alten romanischen Kirche eingefügt; durch irgend welche Schicksale aber wurde das Fenster und der Zusammenhang der Darstellung zerstört und nur einzelne Theile desselben gerettet und später an anderem Orte wieder angebracht. —

Für ein zweites, freilich minder gut erhaltenes Bruchstück desselben Stammbaumes Jesse halte ich

B. das auf Taf. II abgebildete Glasgemälde.

Sowohl die goldfarbene, prächtige Mütze, als der Scharlachmantel belehren uns, daß wir es hier mit einem Fürstenbilde zu thun haben. (Siehe unten unter 6. Antiquarisches). Die wesentliche Übereinstimmung dieses Bildes mit Taf. I in den Größenverhältnissen, der Technik, der Behandlung des Nackten, vorzüglich auch der enggefältelten Unterärmel und der Zierrathen beweisen uns, daß die Bilder gleichzeitig sind und von einer Meisterhand herrühren. Die dreitheilige Blättergruppe neben dem rechten Arm des Fürstenbildes und deren nahe Verwandtschaft in Form und Farbe mit denen auf Taf. I, machen dies Bild mindestens sehr verdächtig, daß es selbst einen Theil des Stammbaumes Jesse mit gebildet habe. Da fragt es sich nun zunächst, welches Glied des Stammbaumes wir vor uns haben.

Zunächst liegt es uns, an David oder Salomo zu denken,

welche beide direkte Vorfahren Christi, beide Fürsten sind, und auch in geistiger Beziehung als Vorläufer Christi galten.

Denn gleichwie David durch seinen frommen Glauben den Riesen Goliath schlug, so bezwang Christus durch seinen Glauben die Sünde der Welt. Gleichwie ferner Salomo, der Fürst des Friedens, den Tempel erbaute, so hat auch Christus, der wahre Friedensfürst, die christliche Kirche gegründet.

Ob aber David oder Salomo auf unserem Bilde dargestellt sei, läßt sich nicht entscheiden, da näher bestimmende Attribute fehlen, die jedenfalls früher vorhanden waren.

An einen christlichen, fürstlichen Heiligen zu denken, ist uns nicht erlaubt, da nicht die Spur eines Heiligenscheines am Haupte des Fürsten bemerkbar ist. Eines bliebe noch übrig: dies Gemälde für das Bild des Gründers der Kirche oder des Stifters der gemalten Glasfenster zu halten; dies könnte uns entweder auf den ersten Gründer der Kirche, den Grafen Aribo, oder auf den Wiedererbauer derselben, auf Heinrich den Frommen, Voigt von Weida hinweisen. Doch würde diesen der königliche Scharlachmantel nicht gebühren. —

4. Ästhetische Würdigung.

Was die Compositionsweise unserer Bilder anbelangt, so läßt sich bei Betrachtung des Christusbildes nicht läugnen, daß sich in der aufrechten Haltung des Heilandes eine eigenthümliche Hoheit ausspricht, mit welcher die segnende Handbewegung ganz vortrefflich zusammen stimmt. Auch die Bewegung des rechten Armes, welcher das Spruchband hält, ist eine gemessene, würdevolle. Der Faltenwurf der Gewänder ist groß angelegt in der Art und Weise, wie der Mantel über den Arm herabfällt, über den Schenkel zurückbiegt und endlich in den Schoos herabgleitet. Die untersten Falten der bis zu den Füßen herabreichenden Tunika brechen sich ebenfalls in würdiger Weite. Schon bemüht sich der Künstler — wie dies vorzüglich am linken Knie, oberhalb des breiten Saumes ersichtlich ist —, die Körperformen durch das Gewand hindurch auszuprägen, wenn gleich die Zeichnung des Faltenwurfes auf dem rechten Knie und an der linken

Schulter noch in den elliptischen und fast kreisförmigen Linien ausgeführt ist, die der ältesten und starreren Manier der romanischen Malerei eigenthümlich sind.

Der Habitus der rankenförmigen Baumäste ist noch sehr massig und auch die Blätter am Ende haben mehr einen architektonischen als malerischen Charakter. Der blaue Hintergrund ist teppichartig von kleineren Blättern und Ranken durchwebt, die vollkommen den kurzen rundlichen Typus der romanischen Epoche an sich tragen. Dabei ist zu bemerken, daß dieser blaue Grund nicht etwa ein organisch zusammenhängendes Rankenwerk bildet, sondern jedes einzelne Glasstückchen, aus dem er zusammengesetzt ist, hat seine Rankenzeichnung für sich, von den übrigen unabhängig*). Dieser teppichartige Grund erinnert uns zugleich daran, daß überhaupt die alten Glasmalereien in den Kirchen an die Stelle der gewirkten Teppiche traten, die vordem die Fenster verhingen, und daß die ältesten Glasmalereien in Bezug auf ihre Muster sich auch noch treu an das Vorbild der Teppiche hielten, so daß ein buntes Glasfenster gewissermaßen nur als ein transparenter Teppich angesehen wurde**).

Im Übrigen ist die Darstellungsweise dieses Bildes ganz und gar jene symbolische, die sich während der früheren Zeit des Mittelalters ausbildete.

Was die Farbenharmonie in diesem Bilde anbelangt, so ist diese zwar im Einzelnen vorhanden, jedoch ein einheitlicher Gesammteindruck wurde wohl gar nicht angestrebt. Zwar steht das Orangegelb des Mantels mit dem Blau des Grundes und dem Weiß des Oberkleides, ferner das Grün der großen Ranken mit dem äußeren rothen Saum des Bildes, das Grün des schurzähnlichen Obergewandes mit dem Purpursaum desselben in gutem nachbarlichen Einklang; dagegen stimmt das Grün der großen Ranken nicht gut zu dem blauen Grunde und das kleine Stück des grünen Schurzes mit dem Purpursaum bildet zu dem

---

*) Was in unserer Zeichnung punktirt ist, ist im Original undeutlich oder zerstört.

**) Vergl. W. Wackernagel, die deutsche Glasmalerei I, S. 34.

nachbarlichen Orangegelb und Blau nicht eben einen glücklichen Gegensatz, sondern erscheint völlig isolirt, so daß man wünschen möchte, es wäre ganz hinweg geblieben und statt seiner lieber das Orangegelb des Mantels auch hier in Anwendung gekommen. Dennoch ist der Effekt des Ganzen dem Auge nicht unangenehm, und was das Feuer der Farben anbelangt, so ist dies äußerst brillant.

Der Kopf des Fürstenbildes (Taf. II und III) ist ein Musterbild jener ernsten, fast starren, ruhigen Würde und Haltung, die den besten Schöpfungen der romanischen Kunstepoche so eigenthümlich ist. Höchst eigenthümlich ist zugleich an demselben die architektonisch-symmetrische Zeichnung *) des Hauptthaares und des Bartes. Ja, selbst die Nasenspitze hat eine symmetrische, kleeblattähnliche Form erhalten. Trotzdem kann man nicht sagen, daß dem Gesichtsausdruck Abbruch geschehen sei, vielmehr ist ein Bestreben nach dem Ausdruck männlicher Schönheit nicht zu verkennen. Die Art und Weise, wie von den breiten Schultern der Scharlachmantel nach hinten fällt, so daß der König die Brust frei und offen darbietet, hat ebenfalls etwas sehr Männliches, wozu der tiefere Fleischton des Gesichtes vortrefflich stimmt.

Zu bedauern ist jedenfalls, daß dies Bild nicht ganz erhalten ist, denn auch in den Farben stimmt das Scharlachroth des Mantels und das Purpurroth der zwei Gürtel sehr gut zu dem lichten Gelb des Kittels. —

5. Technik.

In der Zusammensetzung dieser Glasgemälde fällt uns sogleich auf, daß die einzelnen Stücke Glas verhältnißmäßig klein sind und daß jedes dieser Glasstücke durch und durch mit nur einer Grundfarbe gefärbt ist. Ja, selbst wo eine und dieselbe Farbe eine zusammenhängende Fläche auszukleiden hatte, wie

*) Sehr verwandt in dieser Beziehung sind die Köpfe der Heiligen auf den Wandgemälden des Benediktiner Nonnenstiftes Nonnberg bei Salzburg; vorzüglich der auf Taf. I in dem Werke von Dr. G. Heider: Mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg, Wien 1857, abgebildete. Es sollen diese Wandgemälde dem Anfang des 12. Jahrhunderts angehören.

hier z. B. bei Taf. I am Mantel Christi, so ist dieselbe dennoch aus mehreren einzelnen Stücken — in unserem Falle aus vier Stücken — zusammengesetzt. Die Bleistreifen, welche die einzelnen Gläser einfassen und mit einander verbinden, folgen immer den begrenzenden Linien der Zeichnung; wo sie letztere aber diametral durchschneiden, z. B. am rechten Mantelflügel des Fürstenbildes (Taf. II), da hat sicherlich der Zufall störend eingegriffen durch Zerbrechen des Glases. Innerhalb dieser einzelnen Glasstücken ist die eigentliche Zeichnung nur durch eine einzige, aus Kupferasche und Bleiglas gewonnene, schwarzbraune Farbe (Schwarzloth) bewerkstelligt, welche durch das Brennen mit der Oberfläche des Glases verschmilzt und hier theils nur strichweis angewendet ist wie eben die Linien der Zeichnung verlaufen, oder auch so, daß eine andersfarbige Glasfläche ganz mit einer dünnen Schicht dieser Farbe überzogen wurde, so daß die ganze Farbe des Glases nun eine dunklere wurde; wollte man aber z. B. wie bei der Schrift, bei dem blauen, von lichteren Ranken durchzogenen Grunde und bei den mit Rosetten gemusterten Gewandsäumen lichtere Stellen aus dem tieferen Grunde hervortreten lassen, so brauchte man nur an den Stellen, die lichter werden sollten, so viel von dem aufgetragenen Schwarzloth hinweg zu schaben, als für die beabsichtigte Aufhellung nöthig war.

Dies sind aber sämmtlich Eigenthümlichkeiten, welche die Technik der ältesten Periode der Glasmalerei kennzeichnen, die vom 11. bis zum 14. Jahrhundert währte.

Ausführlich finden wir das technische Verfahren bei der Anfertigung bunter Glasfenster beschrieben in der bereits dem 11. Jahrhundert entstammenden Schrift des Theophilus Presbyter: Diversarum artium schedula *).

Die für die Technik unserer Bilder wichtigsten Stellen dieser Schrift sind folgende.

*) Liber secundus; Lessings Werke, herausgegeben von K. Lachmann, B. 10, S. 393 u. ff. — Vergl. auch M. A. Gessert, Geschichte der Glasmalerei, Stuttgart u. Tübingen 1839. S. 45 u. ff.; ferner Wilh. Wackernagel, die deutsche Glasmalerei, Leipzig 1855. I, S. 49 u. ff. —

Cap. de componendis fenestris. — Cum volueris fenestras componere vitreas, primum fac tibi tabulam ligneam aequalem tantae latitudinis et longitudinis, ut possis unius cujusque fenestrae duas partes in ea operari, et accipiens cretam atque radens cum cultello per totam tabulam, asperge desuper aquam per omnia, et frica cum panno per totum. Cumque siccata fuerit, accipe mensuram unius partis in fenestra longitudinem et latitudinem, pingens eam in tabula regula et circino cum plumbo vel stagno, et si vis limbum in ea habere, pertrahe cum latitudine qua tibi placuerit, et opere quo volueris. Quo facto pertrahe imagines quot volueris in primis plumbo vel stagno, sicque rubeo colore sive nigro, faciens omnes tractus studiose, quia necessarium erit cum vitrum pinxeris, ut secundam tabulam conjungens umbras et lumina. Deinde disponens varietates vestimentorum, nota unius cujusque colorem in suo loco, et aliud quodcumque pingere volueris littera colorem signabis. Post haec accipe vasculum plumbeum, et mittens in eo cretam cum aqua tritam, fac tibi pincellos duos vel tres ex pilo, videlicet de cauda mardi, sive grisii, vel spirioli, aut catti, sive de coma asini; et accipe unam partem vitri cujuscumque generis volueris, quae ex omni parte major sit loco in quo ponenda est, adhibens eam campo ipsius loci, et sicut consideraveris tractus in tabula per medium vitrum, ita pertrahe cum creta super vitrum exteriores tractus tantum, et si vitrum illud densum fuerit sic ut non possis perspicere tractus qui sunt in tabula, accipiens album vitrum pertrahe super eum, utique cum siccum fuerit pone densum vitrum super album elevans contra lucem, et sicut perspexeris, ita pertrahe. Eodem modo designabis omnia genera vitri sive in facie, sive vestimentis, in manibus, in pedibus, in limbo, vel in quocumque loco colores ponere volueris.

Cap. de dividendo vitro. Postea calefacies in foco ferrum divisorium, quod sit per omnia gracile, sed in fine grossius, quod cum canduerit in grossiori parte appone vitro, quod dividere volueris, et mox apparebit initium fracturae.

Si vero vitrum durum fuerit, madefac illud digito tuo ex saliva in loco, ubi ferrum posueras, quo statim fisso, secundum quod dividere volueris, trahe ferrum et fissura sequetur etc. —

Cap. de colore, cum quo vitrum pingitur. — Quod si litteras in vitro facere volueris, partes illas cooperies omnino ipso colore (Schwarzloth), scribens eas cauda pincelli.

Cap. de ornatu picturae in vitro. Umbras et lumina vestimentorum, si studiosus fueris in hoc opere, poteris eodem modo facere, sicut in pictura colorum, tali modo. Cum feceris tractus in vestimentis ex colore praedicto (Schwarzloth), sparge eum cum pincello ita ut vitrum fiat perspicax in ea parte, qua luminam facere consuevisti in pictura, et idem tractus in una parte sit densus in altera levis, atque levior cum tanta diligentia discretus, quasi videantur tres colores appositi. Quem ordinem etiam observare debes infra supercilia et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliqua membra nudi corporis, sitque species picturae composita colorum varietate.

Cap. de furno in quo vitrum coquitur. Sit etiam quidam ornatus in vitro, videlicet in vestibus, in sedibus, et in campis, in saphiro, in viridi et albo, purpureoque colore claro. Cum feceris priores umbras in hujusmodi vestimentis, et siccae fuerint, quicquid reliquum est vitri, cooperi levi colore, qui non sit tam densus sicut secunda umbra, nec tam clarus sicut tertia, sed inter has medius. Quo exsiccato fac cum cauda pincelli juxta priores umbras, quas feceras, subtiles tractus ex utraque parte, ita ut inter hos tractus et priores umbras illius levius coloris subtiles tractus remaneant. In reliquo autem fac circulos et ramos, et in eis flores ac folia eodem modo, quo fiunt in litteris pictis, sed campos, qui coloribus implentur in litteris, debes in vitro subtilissimis ramusculis pingere. Potes etiam in ipsis circu-

lis interdum bestiolas et avicolas et vermiculos ac nudas imagines inserere.

Die Fleischfarbe, die auf unseren Bildern bei den nackten Theilen angewendet ist, ist eine Eigenthümlichkeit der ältesten Glasmalereien, welche im 15. Jahrhundert, in der zweiten Epoche dieser Kunst, fast gänzlich verschwindet und erst viel später wieder aufkommt. Ihre Gewinnung, wie die der verschiedenen anderen Grade des Roth, hing zum Theil vom Zufall ab, wie aus den Worten des Theophilus hervorgeht:

Cap. VII de purpureo vitro. — Si vero perspexeris quod se forte vas aliquod in fulvum colorem convertat, qui carni similis est, hoc vitrum pro membrana habeto, et auferens inde quantum volueris, reliquum coque per duas horas, videlicet a prima usque ad tertiam et habebis purpuream levem, et rursum coque a tertia usque ad sextam, erit purpurea rufa et perfecta.

Ähnlich stand es um die Zubereitung der beiden Arten Gelb, die auf unsren Glasbildern vorkommen. Von dieser Farbe sagt Theophilus:

Cap. VI de croceo vitro: Quod si videris vas aliquod in croceum colorem mutari, sine illud coqui usque horam tertiam et habebis croceum leve, et operare inde quantum volueris ordine quo supra. Si vis permitte coqui usque horam sextam et habebis croceum rubicundum; fac etiam inde quod libuerit.

Erst seit dem 14. Jahrhundert verstand man es, einem Glasstücke mehrere Farben einzubrennen, und damit begann eine neue Periode für die Glasmalerei. —

6. Antiquarisches.

Die Art und Weise, wie Christus den Mantel um die Hüften geschlungen trägt, findet sich bei Christusbildern des 11. und 12. Jahrhunderts sehr häufig. Auch in den Miniaturen der Handschrift des Wernher von Tegernsee, deren Bilder dem 13. Jahrhundert angehören, kommt noch eine gleiche Mantel-

tracht vor und Kugler*) schildert sie folgendermaßen: „Der Mantel besteht entweder aus einem großen Stück Zeug nach Art der Toga, welches meist um den Leib gewunden und um die Schulter geschlagen wird — was jedoch nur nach den aus früherer Zeit überlieferten Bildern, wo für Christus, die Apostel und Patriarchen und für die Engel das antike Kostüm beibehalten war, in die unsrigen eingeführt zu sein scheint; oder er ist kleiner, nur bis gegen die Knöchel gehend, mit einem kurzen zurückhängenden Kragen und mit besonders bezeichnetem Futter."

Einen Mantel der letzteren Art haben wir jedenfalls auf dem Fürstenbilde (Taf. II) vor uns, obwohl er nur bis zur Brust sichtbar ist.

In von Hefener-Altenecks Trachtenwerk**) finden wir über den Fürstenmantel gesagt, daß er im 12. Jahrhundert vermittelst einer Schnur oder Spange mitten auf der Brust befestigt wurde, wie dies bei unserem Fürstenbilde der Fall ist; die früher gebräuchliche Besetzung des Mantelsaumes mit Edelsteinen verlor sich. Bei einem Bildniß des Kaiser Friedrich Barbarossa ist der Mantel nicht eben lang, mitten auf der Brust befestigt, und sein gegen den Hals gerichteter Rand ist ähnlich wie bei unserem Bilde umgeschlagen***). Ferner reicht ihm, wie hier auf dem Christusbilde, die Tunika bis zu den Füßen und ist, wie bei dem Fürstenbilde, gegürtet. Überhaupt war das Kleid der Fürsten†) im 12. Jahrhundert der lange „Talar," d. h. ein langes weites bis zu den Fersen reichendes, gegürtetes Kleid, wie wir es auf den beiden Glasbildern vor uns haben. Daß auch Christus den Talar trägt, darf uns nicht wundern, denn abgesehen davon, daß Christus als Himmelsfürst gilt, so

*) F. Kugler, kleine Schriften, B. I, S. 34. Vergl. auch J. Falke, die deutsche Trachten- und Modenwelt, Leipzig 1858, B. 1, S. 133.

**) v. Hefener-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters, Einleitung S. 20 und 1. Abtheil. Taf. 23; Text S. 31—33.

***) Vergl. auch Dr. Gustav Heider, mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg, Wien 1857. Taf. I.

†) Vergl. J. Falke, deutsche Trachten- und Modenwelt, S. 62, 63.

ist überhaupt dieser Talar ein Symbol der Macht und Würde. Kugler bei Besprechung der Bilderhandschrift der Eneïdt*) sagt über diese Tunika: „die eigentliche Tunika ist von verschiedener Länge, bis an die Knie oder bis gegen die Knöchel reichend, wie es scheint, je nach der geringeren oder größeren Würde der Personen."

Ein Beispiel, wo das höchst sonderbare schurzähnliche Gewandstück vorkäme, das bei Christus Taf. I am linken Knie sichtbar ist und über dem Talar getragen wird, ist mir nicht bekannt, auch wird in den angeführten Trachtenwerken nichts dergleichen erwähnt.

Das Besetzen der Kronen und anderer fürstlicher Kopfbedeckungen **) mit Edelsteinen und Perlen — wie wir dies an der goldgestickten Mütze des Fürstenbildes Taf. II bemerken, war im ganzen 11. und 12. Jahrhundert üblich. Eine fürstliche Mütze, in der Form der unseren zu Veitsberg verwandt, bildet v. Hefener-Alteneck Abtheil. I, Taf. 79 ab.

Die Haare trug man im 12. Jahrhundert und zur Zeit der Hohenstaufen lang und fliegend, wie sie auch unser Fürstenbild zeigt. Das schon erwähnte Bildniß des Kaiser Rothbart zeigt einen leicht getheilten Bart von mittlerer Größe, dem unsres Fürstenbildes ähnlich.

Die Form des Spruchbandes, das an den Enden noch nicht eingerollt ist, ist die älteste Form desselben. Die Schrift selbst ist genau im Charakter von Thüringischen Inschriften, die aus dem 12. Jahrhundert stammen ***). Ihre Buchstaben haben noch vollkommen die römische Form mit Ausnahme des A, E und M mit denen am frühesten eine Umwandelung vor sich geht. Von M kommen übrigens beide Formen, die älteste römische und die neuere Form in der Inschrift vor.

Auch die Form des Heiligenscheines um Christi Haupt ist die im 11. und 12. Jahrhundert gebräuchliche. —

*) F. Kugler, kleine Schriften I, S. 42.

**) Vergl. J. Falke w. o. S. 144.

***) Vergl. Handbuch der christlichen Kunstarchäologie von Otte, 3. Aufl. S. 239 unter II, vom Jahre 1150; diese Inschrift stammt aus Naumburg.

7. Geschichtliche Anhaltepunkte.

Besondere Nachrichten in Bezug auf das Alter dieser zwei Glasbilder und über ihre Schicksale sind nicht vorhanden. Da jedoch, wie schon oben erwähnt wurde, Heinrich der Fromme, Voigt von Weida, dessen Name sich erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts findet, die St. Veitskirche zu Veitsberg nach ihrer Zerstörung von neuem erbaut und ausgestattet hat, auch in der ehemaligen Frauenkapelle dieser Kirche begraben liegt *), und wegen seiner vielen frommen Stiftungen den Zunamen des Frommen erhalten hat, so liegt der Gedanke nahe, daß auch die für jene Zeit kostbaren bunten Glasfenster durch seine Freigebigkeit der Kirche zu Theil geworden seien.

8. Zeitbestimmung.

Fassen wir nun alles Einzelne, was wir über diese Glasgemälde anzuführen vermochten, zusammen, so finden wir in dem ursprünglich romanischen Bau der Kirche, in der Compositionsweise und Symbolik der Glasbilder, in den technischen und antiquarischen Eigenthümlichkeiten derselben genügende Gründe, welche uns zu dem Schlusse berechtigen, daß diese beiden Glasgemälde mindestens dem 12. Jahrhundert angehören und zwar **nicht** der späteren Zeit desselben.

9. Ort des Ursprungs.

Über den Ort des Ursprungs läßt sich ebenfalls nichts Näheres angeben. Gründe, die Verfertigung der Bilder dem Auslande zuzuschreiben, sind nicht vorhanden; wollten wir sie aber einheimischer Kunstthätigkeit zuschreiben, so kämen zunächst Naumburg, Zeitz, Meissen und Erfurt in Betracht als Orte, an welchen um jene Zeit das klösterliche Leben in Blüthe stand. Jedoch sind bisher noch keine Glasmalereien bekannt geworden, die ihren Ursprung mit Sicherheit aus einem dieser Klöster genommen hätten.

---

*) K. A. Limmer, Voigtländische Geschichte, B. I, S. 235.

Jüngere Glasgemälde, der Zeit des Übergangs aus der romanischen in die gothische Kunstweise angehörend, befinden sich im westlichen Chor des Naumburger Domes, es besteht jedoch zwischen ihnen und den Veitsberger Bildern keine innere Verwandschaft.

10. Persönlichkeit des Künstlers.

Auch über die Persönlichkeit des Künstlers, der unsere Veitsberger Glasbilder fertigte, läßt sich nichts näheres sagen. Jedenfalls aber ist er innerhalb der Mauern eines Klosters zu suchen, denn nur in diesen wurden im frühen Mittelalter die Künste gepflegt. Den Klosterbrüdern des Benediktinerordens waren Kunstübungen sogar vorgeschrieben, wie die Regel des heiligen Benediktus beweist, worin es heißt: Cap. 48. — Otiositas inimica est animae et ideo certis temporibus occupari debent fratres in labore manum, certis iterum horis in lectione divina. Cap. 57. — Artifices, si sunt in monasterio, cum omni humilitate faciant ipsas artes, si permiserit Abbas.

Zugleich leuchtet aus dieser Stelle der Grund ein, warum uns aus der Zeit, da die Künste in den Klöstern gepflegt wurden, so wenige Namen von Künstlerpersönlichkeiten überliefert sind; das Gebot der Bescheidenheit: cum omni humilitate faciant ipsas artes, verhinderte die Künstler ihre Persönlichkeit bei der Anfertigung von Kunstwerken zu Gewicht und besonderer Geltung zu bringen.

11. Unterschied von anderen gleichzeitigen Malereien.

Für die ältesten der bekannten Glasmalereien*) hält man gegenwärtig die im Dom zu Augsburg, einige Reste in westphälischen Kirchen (Soest, Legden), und fünf Fenster zu St. Kunibert zu Köln. Von denen zu Augsburg unterscheiden sich die unseren vortheilhaft durch eine größere Glut der Farben,

*) Vergl. F. Kugler, Gesch. der Malerei, 2. Aufl. I, S. 175; Wackernagel, die deutsche Glasmalerei I, S. 31; Kugler, allgem. Kunstgeschichte, 3. Aufl. II, S. 289.

auch finden wir bei den unseren ein besseres Verständniß der Körperformen und eine weichere Behandlung im Allgemeinen. Die Augsburger haben ihren besonderen Werth darin, daß sie in einem für jene frühe Zeit seltenen großen Maßstabe ausgeführt sind.

Die Glasfenster zu St. Kunibert in Köln *) zeigen schon entschieden den Übergang zur Weise der gothischen Kunstepoche, vorzüglich in der freieren Beweglichkeit der Figuren und in den schon weich fließenden Gewändern. Die Buntfarbigkeit der Blätter am Ende der dekorativen Ranken, die Form der Spruchbänder erinnert noch einigermaßen an unsere Veitsberger Bilder; in den Gesichtern aber ist die symmetrische Art der Zeichnung schon gänzlich verlassen. In dem bei Boisserée abgebildeten Fenster, das ebenfalls den Stammbaum Jesse darstellt, geht der Stamm des Baumes nicht mitten durch die einzelnen Felder der Darstellung, sondern umfaßt die einzelnen Medaillons der Darstellung von außen. Jedenfalls sind die bereits der Mitte des 13. Jahrhunderts angehörenden Glasfenster zu St. Kunibert um vieles jünger als unsere Glasbilder zu Veitsberg.

Eine auffallende Übereinstimmung mit unserem Christusbild in Bezug auf die Farben hat ein englisches, ebenfalls der romanischen Kunstepoche angehörendes Glasbild, welches in den Quaterly papers on architecture **) abgebildet ist. Christus trägt hier ebenfalls einen orangegelben Mantel und die lange weiße Tunika, auch sitzt er in blauem Grunde, aber auf einem Throne. Diese Übereinstimmung bestärkt uns noch mehr darin, für die Wahl der Farben bestimmte biblische Gründe zu vermuthen. — Im Übrigen ist die Zeichnung des englischen Glasbildes hart und roh. —

Wir haben außerdem hier in Obersachsen noch andere umfassendere Denkmäler alter Glasmalerei, freilich auch schon beträchtlich jünger als die zu Veitsberg. Ich meine die Fenster

---

*) Vergl. Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, Taf. 72.

**) Quaterly papers on architecture, B. II, London 1844. Siehe unter: East window of Tower Temple church, London.

des Westchores im Dom zu Naumburg, die der Übergangszeit des 13. Jahrhunderts angehören. —

Somit wären denn die beiden Glasmalereien zu Veitsberg den ältesten in Deutschland beizuzählen, und ich hoffe, daß bei der Seltenheit solcher Überreste und bei den Vorzügen, die die Veitsberger für so alte Malereien besitzen, die Mittheilung derselben nicht ganz unwillkommen sein werde*).

Von der Betrachtung dieser Glasmalereien wenden wir uns zu einem andern Werke alter deutscher Malerei, und zwar zu einem Wandgemälde, welches sich in der Wiedenkirche der Stadt Weida, blos eine Stunde von Veitsberg entfernt, vorfindet. —

II. Das Wandgemälde in der Wiedenkirche zu Weida. (Taf. IV).

1. Örtlichkeit.

Das was von Puttrich**) über die Wiedenkirche zu Weida gesagt wird, ist leider ungenügend; auch hat die sonst genaue Zeichnung von G. W. Geyser den Fehler, daß die beiden dem Thurmbau zunächst liegenden Fenster des Schiffes spitzbogig zusammenschließen, während sie doch ausgeprägte Rundbogenfenster sind. Puttrich zweifelt an der Gewißheit, daß die Kirche zwei Thürme auf der Westseite gehabt habe, während doch alle noch im besten Alter stehenden Leute in Weida die überdies nur theilweis erfolgte Abtragung des zweiten Thurmes wegen Baufälligkeit im Jahre 1811 erlebt haben. Noch steht von dem zweiten

*) Vorstehende Abhandlung über die Veitsberger Glasbilder ist im Wesentlichen die Übertragung meiner Dissertation: De duabus vetustissimis picturis vitreis in templo S. Viti in vico Veitsberg prope Weidam sito, Jenae 1859. —

**) Puttrich, Denkmale der Baukunst in Sachsen, 1. Abth. 2. B., 15. u. 16. Lief. S. 22; vergl. Taf. 16.

Thurm der ganze Unterbau und ein gutes Stück des ersten Stockes. Auch führt das uralte Wappen und Siegel der Stadt Weida die Wiedenkirche mit ihren zwei deutlichen Thürmen als Wahrzeichen. Das Maßwerk der gothischen Fenster im Chor, zeigt ferner nicht die einfache Kleeblattform der ersten Epoche des gothischen Stiles, wie Puttrich meint, sondern wendet die Form der Nasen bereits durchgehends an und gehört entschieden dem sogenannten mittleren oder entwickelten gothischen Stile an, der vor dem 14. Jahrhundert hier zu Land nicht angetroffen wird. Ferner glaubt Puttrich, daß die Kirche aus einem Gusse gebaut sei, und daß absichtlich bei den mehr massigen Theilen der Kirche der frühere romanische, bei den übrigen Theilen aber der leichtere und zierlichere gothische Stil in Anwendung gekommen sei. Wenn man jedoch genauer zusieht, so ist sehr leicht zu erkennen, daß selbst vom Schiffe der Kirche noch ein gutes Dritttheil im romanischen Stile aufgeführt war, auf der Südseite des Schiffes sind sogar noch zwei romanische Rundbogenfenster und ein Rundbogenfries mit Lissenen, der plötzlich ganz unvermittelt abbricht, sichtbar, auf der Nordseite aber bemerkt man ein vermauertes Rundbogenportal, dessen Bogen die spezifisch romanische Schuppenverzierung umkleidet; so daß aus der Betrachtung der Kirche mit voller Sicherheit hervorgeht, daß der romanische und gothische Theil der Kirche der Zeit ihrer Erbauung nach wohl ein ganzes Jahrhundert auseinander fallen, und ferner, daß der ältere romanische Bau gewaltsame Unterbrechungen erlitten hat; welcher Art die letzteren waren, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, da besondere Nachrichten hierüber fehlen; jedoch haben zu jener Zeit mehrere Feuersbrünste Weida heimgesucht und auch zu Anfang des 14. Jahrhunderts eine bedeutende, in welcher die Papiere des Nonnenklosters zu Weida mit verbrannt sind*), vielleicht stehen die Schicksale der Kirche mit diesem Brande in Verbindung.

In Bezug auf die Zeit der ersten Erbauung der Kirche ist

*) K. A. Limmer, Voigtländische Geschichte II, S. 323, Anm. *).

nichts Bestimmtes zu ermitteln, jedoch ist Folgendes in Betracht zu ziehen *).

Die uralte, aber öfters zerstörte Kirche des heiligen Veit zu Veitsberg wurde, wie wir schon erwähnt haben, von Heinrich dem Frommen (um 1082) zum Theil auch schon von dessen Vater Eckebert wieder hergestellt. Eben dieser Eckebert und sein Sohn Heinrich der Fromme, verlegten ihren auf dem Veitsberg an der Elster gelegenen, Glisberg genannten, Herrschersitz von dort eine halbe Stunde weiter auf die jetzige Osterburg über Weida; am Fuße dieser neuen Burg siedelten sich nun auch die Dienstmannen an, die früher ebenfalls um Glisberg herum seßhaft gewesen waren. So entstand die Stadt Weida. Einen Nachkommen, wohl jedenfalls den Sohn dieses Heinrich des Frommen, finden wir um die Mitte des 12. Jahrhunderts öfters als Voigt von Weida erwähnt **). Auf diesen folgte gegen Ende des 12. Jahrhunderts Heinrich der Reiche, welcher im Jahre 1193 das Kloster Mildenfurth bei Weida stiftete. In den alten, in Müllers Staatskabinet abgedruckten, von dieser Stiftung handelnden Papieren, wird die noch als Ruine existirende Peterskirche zu Weida, als schon vorhanden erwähnt, denn es heißt hier: „Sanct Peter, der Furst der Apostelln und erste Babst, deiner Pfarrkirchen ayn Patron, der dyr von den Todschlag deines Brudern . . . . die Thor des Hymmels hat besloffen, und die Hellepforten eroffent u. s. w." Es ist aber die Peterskirche in Weida, obwohl sie im Baustil manches Verwandte mit dem älteren romanischen Theil der Wiedenkirche hat, dennoch den einzelnen baulichen Formen nach jünger, als der alte Theil der Wiedenkirche. Es sind z. B. an der Peterskirche zwei Fenster, das eine von elliptischer, das andere von kreisrunder Form (Glücksräder, Radfenster), die schon der spätesten Zeit des romanischen Stiles, dem sogenannten Übergangsstil angehören, während das an der Westseite der Wiedenkirche befindliche Radfenster ältere

*) Vergl. J. J. Müller, Staatskabinet B. III, Cap. 5; ferner Lange, Zeitzer Chronik unter dem Jahre 1193 und P. Beckler, illustre Stemma Ruthenicum p. 9 etc.

**) Limmer, Voigtländische Geschichte, S. 266.

Formen zeigt. Ein Vergleich mit der in den letzten Jahren des 12. und ersten Jahren des 13. Jahrh. im ausgeprägtesten Übergangsstil erbauten Klosterkirche zu Mildenfurt, ½ Stunde von Weida entfernt, ergiebt unzweifelhaft das höhere Alter der Wieden- und auch der Peterskirche. Demnach dürfte der erste Aufbau der Wiedenkirche noch vor Heinrich des Reichen Advocatur-Antritt fallen, jedenfalls in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. —

Treten wir nun durch das auf der Westseite der Wiedenkirche befindliche Portal in den leider nur als Ruine erhaltenen Bau ein, so befinden wir uns zuerst in einer viereckigen kapellenartigen Vorhalle, welche den Raum ausfüllt, der sich zwischen den beiden Thürmen der Kirche befand, und mit einem Kreuzgewölbe überdeckt war, wie noch deutlich aus den vorhandenen Enden der Gewölbrippen ersehen werden kann. Derartige, vor dem eigentlichen Schiff der Kirche liegende Vorhallen waren in der romanischen Kunstepoche häufig mit Bildern aus der Geschichte des Sündenfalles geschmückt und führten den Namen Paradies. Bei Puttrich ist dieser Raum auf der Abbildung von Geyser zwischen dem vorderen und hinteren der beiden im Hintergrund der Zeichnung hinter einander sichtbaren Portale zu suchen. Wunder nimmt es mich nur, wie Puttrich nichts von dem Wandgemälde in diesem Raume entdeckt hat. Denn unmittelbar über dem Bogen des zum Schiff der Kirche einführenden Portales dieser Vorhalle ziehen sich die Überreste eines Wandgemäldes in einem noch 8 Fuß langen und 3 Fuß hohen Friese hin. Der rundbogigen Linie des Portalschlusses folgen gemalte Ornamente (vergl. Taf. IV), auch unmittelbar über dem Bilderfriese befindet sich ein gemaltes Zickzackornament, so daß das Wandgemälde dem architektonischen Ganzen als ein besonderes Glied organisch einverleibt ist. Die Seitenmauern, die gegen das Bild rechts und links anstoßen, sind nicht ursprünglich, da man deutlich sieht, daß die Portalverzierung noch hinter den Steinen dieser Mauer fortläuft. Das Bild selbst aber ist rechts und links, dicht neben den Mauern, wahrscheinlich in Folge des Ansatzes derselben beschädigt, so daß es auf jeder Seite einige Figuren eingebüßt hat.

2. Beschreibung (vergl. Taf. IV).

Die dem Portal-Rundbogen parallel laufende Bandverzierung ist mit palmettenartigen Figuren gemustert, die eine in der romanischen Kunstepoche sehr beliebte Form zeigen*). Über dem Gipfel dieses gemalten Rundbogens läuft wagrecht in Form eines Frieses, nach unten und oben durch einen Saum begrenzt, das eigentliche Gemälde. Dadurch entstanden aber rechts und links neben dem Bogen des Portales, unterhalb der beiden Enden des Gemäldes, zwei dreieckige Felder; diese zeigen uns gemalte Wolken, deren untere Parthien senkrecht empor steigen, während ihre Gipfel sich seitlich ausbreiten. Der obere Saum des Bildes ist mit dem bekannten nordischen Zickzackornament gemustert, dem man vorzüglich in der englischen Kunst der romanischen Epoche so häufig begegnet.

Im Mittelpunkt des eigentlichen Bildes sehen wir ein Bettgestell, auf welchem eine entseelte weibliche Figur liegt. Der untere Theil des Bettgestelles ist durch eine Reihe offener Rundbogenarkaden gegliedert, über welchen einige horizontale Simse verlaufen. Die Ecken des Bettes sind mit pfeilerartig gebildeten Pfosten bezeichnet, von denen die unteren mit einem Kreuze gekrönt sind. Auf dem Pfühl des Bettes liegt die entseelte weibliche Figur, in ein faltenreiches Tuch eingehüllt, ihr Haupt aber ruht auf einem kleinen länglichen Kissen, hinter welchem die Lehne des Bettes sichtbar ist. Den Busen verhüllt ein über ihn fallender Schleier; die rechte Hand ruht langgestreckt an der rechten Seite. Der Kopf selbst, von einem doppelten Heiligenschein umgeben, ist mit einer Krone gekrönt, leider aber ist das Gesicht auf dem Original theils verblichen, theils zerstört, so daß nur noch die allgemeinsten Umrisse sichtbar sind.

Mitten hinter dem Bette gewahren wir einen Engel mit eigenthümlich rundlich breiten Flügeln**), sein Haupt, wie über-

---

*) Vergl. z. B. G. Heider, mittelalterliche Kunstdenkmale in Salzburg, S. 21, Fig. 4; und Lübke, Geschichte der Architektur, S. 230, Fig. 115 und S. 207, Fig 103.

**) Vergl. Kugler, kleine Schriften I, S. 154, Abbildung des Engels vom Georgenchore des Bamberger Domes.

haupt die Köpfe aller Figuren auf diesem Bilde ist, von einem Heiligenschein umgeben, und lang fallen seine Locken auf die Schultern herab. Seine Bekleidung ist ein mantelartiges weites Gewand. Dieser Engel reicht mit beiden Händen ein dem Anschein nach neugeborenes Kindlein empor, von oben aber aus einer halbkreisförmigen, von einem Doppelsaum umgrenzten Öffnung greift eine zweite — stark verletzte — menschliche Figur, die als Brustbild sichtbar ist, herab, um mit beiden Händen das Kind in Empfang zu nehmen. Das Haupt dieser Figur zeigt das Haar mitten auf der Stirn gescheitelt und einen mäßigen Bart; die Kleidung besteht in einem weiten faltenreichen Mantel, der mitten auf der Brust durch eine rundliche Spange zusammen gehalten wird.

Rechts und links, zu beiden Enden des Bettes befinden sich Gruppen trauernder und wehklagender Heiliger.

Zu Kopf des Bettes im Vordergrund, sich über die Bettlehne etwas vorneigend, gewahren wir eine Figur mit lebhaft klagender Geberde und bewegtem Faltenwurf, von dem ein Zipfel auf dem Rücken flattert. Der charakteristische Kopf (Taf. V giebt ihn in der Größe des Originals) hat einen kurzlockigen Bart und trägt die Tonsur. Neben dieser Figur im Hintergrunde wird eine zweite Figur sichtbar, ebenfalls mit klagender Handgeberde. Die Figur, die hinter diesen beiden als die letzte auf dieser Seite steht, ist leider am Kopf und zu Füßen stark verletzt. Der Kopf mit langem fließenden Bart ist in trauriger Geberde auf die entblößte Brust herab geneigt, auch der Gewandwurf des von den nackten Schultern herab fallenden Mantels ist ein der Haltung des Kopfes entsprechender, mehr schlaffer als bewegter, ebenso hängt auch der linke Arm schlaff zur Seite herab, der rechte Arm hält den Mantel auf der Brust zusammen, damit er nicht noch weiter von der nackten Brust herabfalle. Die ganze Erscheinung dieser Figur macht den Eindruck einer vom Schmerz vollständig geknickten Persönlichkeit.

Zu den Füßen des Bettes, dem Engel zunächst, sehen wir hinter dem Lager, wie es scheint am Boden kniend, einen Jüngling ohne Bart, eine Locke mitten auf der Stirn tragend; mit

beiden Händen hält er sich ein Thränentuch vor das Antlitz. Neben ihm, mit den Knien sich gegen das Bettende stützend und mit dem Oberkörper etwas vorgebeugt, steht eine ernste Figur mit langem, fließenden Bart und führt ebenfalls die eine Hand mit dem Tuche zum Auge, als ob er sich die Thränen wegstreichen wolle. Neben diesem gewahren wir einen anderen Heiligen, der das langgelockte aber kurzbärtige Haupt wehklagend vom Anblick der Entseelten abwendet; sehr drastisch wirkt dabei die Geberde der rechten Hand, während die linke Hand einen Mantelzipfel zum Auge führt. Der auf diesen folgende letzte Heilige, ebenfalls langgelockten Hauptes aber bartlos, obwohl von männlichem Ausdruck, steht in statuarischer Ruhe, mit der rechten Hand stützt er das in Trauer gedankenvoll gesenkte Haupt, die linke hält einen Gegenstand, der eine Schriftrolle oder ein Buch vorzustellen scheint.

An beiden Enden des Bildes sind aber noch Bruchstücke von Heiligenscheinen und Gewändern bemerkbar, so daß deutlich ersichtlich ist, daß auf beiden Seiten des Bildes noch Figuren folgten, die gewaltsam zerstört sind, jedenfalls durch die angebauten Seitenmauern.

Die Farben, welche die einfache, mit rother polusartiger Farbe ausgeführte Umrißzeichnung ausfüllten, sind größtentheils zerstört und abgefallen, doch sind hie und da größere und kleinere Reste vorhanden, aus denen man — wenn auch nicht immer mit Sicherheit — die ursprünglichen Farben wieder erkennen kann. Ich glaube, die Farben folgendermaßen angeben zu müssen: das Band, welches den Portalbogen bekleidet, hat einen unteren braunen und oberen weißen Saum, der Grund des Palmettenfeldes ist hell graugrün, die Palmetten selbst sind mineralblau. Die beiden dreieckigen, mit Wolken bemalten Felder unter dem Bilderfries und neben der Portalbogenverzierung zeigen die unteren streifigen Parthien der Wolken grau, die oberen, rundlich-krausen aber geröthet, dem Abendroth gleich, außerdem sind weiße Lichter im reichen Maße aufgesetzt. Von den beiden das eigentliche Gemälde unterwärts begrenzenden Säumen ist der obere dunkelbraun, der untere weiß. Der Grund des

ganzen Bildes ist ein helles graugrün (wie schon bei dem Palmettenfelde, vielleicht ist diese Farbe nur das Resultat eines oxydirten Goldgrundes). Die erste Figur links hat fleischfarbene nackte Schultern, einen weißen Mantel und einen lichtgelben Heiligenschein, wie die übrigen alle. Die zweite Figur im Vordergrund trägt einen bräunlich violetten Mantel und eine hellblaue Tunika; die dritte im Hintergrunde einen dunkelblauen Mantel. Der Engel trägt einen mineralblauen Mantel, die Flügel sind außen dunkelbraun, innen grau. Das halbkreisförmige Feld oben in der Mitte hat einen unteren dunkelbraunen und inneren hellgrünen Rand, der Grund des Feldes ist tief himmelblau, der Mantel der Figur darinnen scheint purpurroth gewesen zu sein. Die Kopflehne und der Pfühl des Bettes ist weiß, das kleine Kopfkissen ist dunkelblau, das Bettgestell ist gelb mit weißen Lichtern. Das Tuch, welches den Körper der Entseelten einhüllt, ist grau mit röthlichem Schatten, der Schleier und der innere Heiligenschein (wenn letzterer nicht selbst zum Schleier gehören soll) sind hell blaugrün, die Krone ist goldgelb. Der Jüngling zu den Füßen des Bettes hat gelbes Gewand. Der auf ihn folgende langbärtige Heilige, hat einen rothen Mantel und weiße Tunika, der folgende einen hell lillaen Mantel und eine blaue Tunika, der letzte einen rothen Mantel und blaugraue Tunika. Das das Bild oben begrenzende Band hat einen weißen Saum, das Mittelfeld enthält das blaue Zickzackornament in dem (verdächtigen) hellgrün-grauen Grunde.

3. Deutung.

Daß das beschriebene Wandgemälde eine Darstellung des Todes der Jungfrau Maria ist, bedarf wohl keiner tieferen Begründung, da dieser Stoff und die Arten seiner Darstellung bekannt sind, indem er das ganze Mittelalter hindurch sehr beliebt war.

Unser Bild behandelt seinen Stoff folgendermaßen. Maria, eben verschieden, ruht im Mittelpunkt des Ganzen auf dem Sterbebett. Der Erzengel Gabriel hebt ihre Seele in Gestalt eines neugeborenen Kindleins empor gen Himmel, aus welchem Chri-

stus von oben herabgreift, um sie mit seinen eignen Armen in Empfang zu nehmen und einzuführen in die Freuden der Seligen. Das Sterbebett der Entseelten umstehen trauernd die Apostel, von denen freilich auf unserem Bilde nur noch sieben erhalten, während die fünf übrigen zerstört sind. Die Wolken aber, welche unterhalb der Apostel und des Bildes überhaupt, rechts und links neben dem gemalten Portalrundbogen sichtbar sind, beziehen sich ebenfalls auf die Legende vom Tode Mariä, indem dieser Sage gemäß, die fernweilenden Jünger auf einer Wolke an das Sterbelager Mariä versetzt wurden, damit sie nach dem Wunsche Mariä Zeugen ihres Todes seien.

Als Nachweis, daß schon in den früheren Zeiten des Mittelalters die menschliche Seele als solche in Gestalt neugeborener Kindlein vorgestellt wurde, diene eine Stelle aus dem Wartburgkrieg*), wo es im Anfang des 2. Räthsels des Klingsor heißt:

Ein künic der hât liebiu kint,
juncfröuwelîn, vor jugent si niht gekrœnet sint,
und wirt in hôhiu krône doch gemezzen.

Wolfram lößt dies Räthsel so:

... Got von himel ist der künec, sô prüeve ich wol,
Zwô sêlen bî den schœnen kinden beiden.
..... si habent der krônen niht, die wîl si heiden sint,....

Auch in den christlich-heidnischen Holla-Sagen, sind die kleinen Kinder in dem Zuge Hollas nicht anders zu deuten, als auf die Seelen der ungetauft gestorbenen Kinder und der Heiden überhaupt**).

Für das Verständniß unseres Bildes ist es nicht ohne Gewicht, eine alte Legende in noch mittelalterlicher Form mit ihm zu vergleichen. In einem alten Passional von 1517***) heißt es in Bezug auf den Tod Mariä:

*) K. Simrock, der Wartburgkrieg, S. 65 und 69.
**) Vergl. Grimm, deutsche Mythologie I, S. 247.
***) Der heiligen leben, Strassburg 1517 bei Joh. Knoblouch, I, Seite 140 u. ff.

..... Und da sich nun die junger des herrn die heiligen zwölffbotten teylten in die welt, da belib die junckfraw Maria in dem hauss sant Johanns freündin des Ewangelisten, und wonet da viertzehñ jar........ Die junckfraw Maria die trug ein hembd under irem rock und ob dem rock einen mantel, als es desselben mals sitt was, ire cleider die waren nit kostlich, uñ mocht sich nyemant darab geergern, und trug allweg einen reinen schleyer uff, der bedecket ir ire schultern, und ir har verbarg sie alwegen, und trug ein gürtel umb irn leyb, un trug allwegen schuch an, und lag uff stro und het ein cleines küsse under iren haupt........ die heiligen engel kament offt von hymel herab zu ir... und erbotten ir auch gar vil dienst, und satzten ir gar ein schöne kron uff....... Da sie nun zu XXII jaren kommen was, da was sie allein in irer herberg, und het grosse senung nach irem sun, da sendet ir ir Sun den engel Gabriel der sprach zu ir:.... Fraw dein eingeborener sun der hat dein begird angesehen und wil dich zu den ewigen freüden nemen darzu er dich hat geladen, und er wartet selbs dein.... Da sprach Maria: Der botschãfft bin ich von hertzen fro, und begere dreyer ding. Das ein das mein kindt zu meiner schidung komm. Das ander, das all zwölf botten auch zu mir kommen. Das dritt, das ich keinen bösen geist sehe. Da sprach der engel. Was du bittest des würst gewert von deinen sun...... da kam der engel überal in die land, unnd bracht die jünger all in einer liechten wolken in einer cleinen weyl für unser frawen thür. Darnach an dem dritten tag spat .... da kame Gott zn in mit einem grossen liecht und mitt alenn hymlischen hör, und mit einen süessen schall..... und sprach zu unser frawen. Komm mein liebe mutter, des hymels und der erden ein künigin in mein Reych.... Da sprach Maria. Mein eingeborner sun, ich empfilch dir meinen geist, unnd neyget sich, da ging ir ir seel uss on allen weetagen in rechter süessigkeit. Da sahen die heiligen zwölffbotten ir seel in unmässiger clarheit, und ir leyb was liecht und glisse vor grosser clarheit..... Da nam unnser herre seiner

lieben mutter seel freüntlich an seinen arm.... Also schied unser herr von dannen mit seiner Mutter seel. —

Daß Christus als Fürst des Himmels und der Christenheit den Fürstenmantel trägt, darf uns nicht befremden. Von den Jüngern ist der zu Kopf Mariä stehende mit der Tonsur und dem krausen Barte (Taf. V) jedenfalls Petrus, wie dessen ganzer traditioneller Habitus zeigt; der weinende bartlose Jüngling aber hinter dem Bett ist Johannes; neben ihm steht Paulus mit dem ernsten Gesicht und dem langen fließenden Bart *). Die Übrigen lassen sich nicht mit Sicherheit bestimmen, da ihnen keine sie näher bezeichnenden Attribute beigegeben sind; der letzte mit dem Buch oder der Schriftrolle in der Hand, ist wahrscheinlich einer der Evangelisten, also wohl Matthäus, da dieser noch unter die Jünger gehört. —

4. Ästhetische Würdigung.

Umfang- und figurenreiche Compositionen sind in jener frühen Zeit, in welche wir unser Gemälde versetzen müssen, nicht eben häufig, und meist bringt es dann der Künstler nicht weiter als zu einem einförmigen Hintereinanderreihen der Figuren ohne mannichfaltige Gliederung und Gruppirung. Unsere Composition jedoch ist bereits wohl gegliedert und unterscheidet deutlich Haupt- und Nebengruppen. Die Hauptgruppe, bestehend aus dem Sterbebett Mariä, dem Erzengel Gabriel mit der Seele Mariä und aus Christus, befindet sich im Mittelpunkte des Ganzen; die beiden Nebengruppen, aus den Jüngern bestehend, zu beiden Seiten des Bettes. Eine gewisse symmetrische Anordnung der Figuren ist dabei nicht zu verkennen. Den zwei vorgeneigten Figuren zu Kopf des Bettes, entsprechen die ebenfalls vorgeneigten Figuren des Johannes und Paulus zu Füßen des Bettes, ebenso entspricht die äußerste Figur links (hinter Petrus), der sich abwendenden vorletzten Figur auf der rechten Seite (hinter Paulus).

---

*) Vergl. in Bezug auf die Typen der Jünger: H. Alt, die Heiligenbilder, Berlin 1845. S. 97.

Vor Allem ist der Ausdruck der Trauer um die Verstorbene auf die mannigfachste Weise und für jene frühe Zeit unbedingt meisterhaft dargestellt; ja selbst den Faltenwurf verstand der Meister unseres Bildes bereits zur Unterstützung dieses Ausdruckes und der einzelnen Charaktere zu verwenden, wie dies besonders in dem wirksamen Contrast zwischen dem bewegten Faltenwurf des Gewandes Petri und dem schlaffhängenden des hinter Petrus stehenden Jüngers sichtbar ist. Was die verschiedenen Typen des Schmerzes anbelangt, so sehen wir in der ersten Figur links (hinter Petrus) eine unter der Wucht des Schmerzes vollkommen gebeugte und geknickte Persönlichkeit; der auf diesen folgende Petrus hingegen geht ganz in leidenschaftlicher Wehklage auf, während der im Hintergrunde ihm zunächststehende eine sanftere und beschaulichere Art des Schmerzes repräsentirt. Der hingebendste, rein kindliche Schmerz ist in der Figur des Johannes veranschaulicht. Paulus brütet in düsterer Stimmung vor sich hin; der auf ihn folgende, sich seitwärts wendende ist nächst Petrus die erregtetste Darstellung des Schmerzes, eines Schmerzes, der den Anblick der Entseelten nicht zu ertragen vermag; der letzte endlich auf dieser Seite ist, im wirksamen Gegensatz zu seinem Nachbar, ruhig in den Anblick der Verschiedenen versunken, als wolle er in wehmüthiger Erinnerung ihrer Tugenden ihr Bild recht tief seiner Seele einprägen.

Die ganze Manier, welche sich in dem Faltenwurf kundgiebt, ist jene sich an die Antike anlehnende lebendigere und freiere, welche gegen Ende des 12. Jahrhunderts am Schlusse der romanischen Kunstepoche auftritt und zugleich deren Gipfelpunkt bezeichnet. Auch die Art der Anwendung des Nackten, wie wir sie an der Schulter der ersten Figur links gewahren, weist uns durchaus auf den Einfluß der Antike hin.

Die Zeichnung der Köpfe (siehe Taf. V unserer Abbildungen, welche den Petruskopf in der Größe des Originales wiedergiebt), strebt bereits nach individueller Charakteristik, obwohl die Zeichnung der einzelnen Gesichtstheile noch sehr einfach und kindlich ist. Die Zeichnung der Arme und Hände ist verhältniß-

mäßig überraschend gut, weniger jedoch gelingt die Zeichnung der Füße und die Stellung der Beine.

Über die Harmonie, in welcher die Farben im Ganzen und unter sich selbst standen, wage ich kein Urtheil zu fällen, da, wenn man auch noch die meisten einzelnen Farben ungefähr aus ihren Resten angeben kann, diese doch durch Witterungseinwirkungen, denen sie seit langer Zeit schon ausgesetzt waren, sehr verändert sein mögen, was mir bei einzelnen Farben unseres Gemäldes sehr wahrscheinlich ist.

Aus dem ganzen Gemälde aber weht uns ein so warmes Leben an, daß nicht geläugnet werden kann, daß sich dieses Bild dem Besten, was die romanische Kunstepoche an monumentaler Wandmalerei zu Tage förderte, würdig an die Seite stellt. Um so mehr ist zu bedauern, daß nicht auch die Farben uns in ihrer Ursprünglichkeit erhalten sind.

5. Technik.

Die Technik, die bei dieser Wandmalerei in Anwendung kam, ist eine sehr einfache.

Mit einer der Witterung vortrefflich widerstehenden rothen, polusartigen Farbe, wurden die Umrißlinien der Figuren auf der trockenen, vorher stark geglätteten Wandfläche mit dem Pinsel entworfen. Diese Umrißzeichnung wurde dann mit Wasserfarben, denen aber wohl noch größerer Dauerhaftigkeit wegen, ein Bindemittel — meist Leim oder Eiweis — beigemischt war, einfach colorirt und nur wenige Schatten wurden bei den Falten der Gewänder in Anwendung gebracht. Bei rothen Gewändern, oder roth beabsichtigten Schatten wurden letztere zugleich mit der Umrißzeichnung mit derselben rothen polusartigen Farbe angegeben, wie dies an dem Tuch, mit welchem Maria umhüllt ist, am Mantel Pauli und dem der letzten Figur rechts sichtbar ist.

Über die chemische Beschaffenheit der angewendeten Farbstoffe kann nichts ermittelt werden, da die Reste zu gering sind.

6. Antiquarisches.

Auch in antiquarischer Beziehung ist wenig zu sagen.

Originell und beachtenswerth ist die Form des Bettes, das durch die Rundbogenarkaden ganz besonders geschmückt erscheint.

Die Tracht Christi besteht aus dem weiten, mitten auf der Brust durch einen Knopf befestigten Fürstenmantel, wie wir ihn schon bei dem Veitsberger Fürstenbild (Taf. II) in ähnlicher Weise kennen lernten.

Die Jünger tragen alle eine Tunika, deren Länge der über ihr befindlichen Mäntel wegen nicht abzusehen ist; der faltenreiche Mantel besteht togaähnlich aus einem einfachen Stücke Tuches. Nur der erste Jünger links trägt keine Tunika, sondern trägt den Mantel unmittelbar auf dem nackten Leibe.

Die eigenthümlich schlangenartig gelockten langen Haare der beiden äußersten Figuren rechts sind eine Besonderheit des späteren 12. und angehenden 13. Jahrhunderts *).

Die Form der Krone, die Maria trägt, ist ebenfalls im 12. und 13. Jahrhundert gebräuchlich **).

Beinahe dieselbe Behandlung des Faltenwurfes ***) wie auf unserem Gemälde finden wir in der Abbildung eines von Conrad von Scheyern herstammenden Christus, aus den Miniaturen des Evangelariums und Lectionarium (Nr. 7 b) aus der Klosterbibliothek zu Scheyern, (jetzt in der Bibliothek zu München), welchen Kugler in seinen kleinen Schriften I, S. 86 abbildet. Jedoch ist der Faltenwurf auf unserem Wandgemälde minder eckig, auch die Zeichnung der Arme und Hände viel besser.

Der Engel auf unserem Gemälde ist als Jüngling dargestellt, während es noch im 13. Jahrhundert Sitte wird, die Engel als Kinder von ungefähr 5 Jahren darzustellen †).

---

*) Vergl. v. Hefener-Alteneck's Trachtenwerk, Einleit. S. 20; ferner: Kugler, kleine Schriften, I, S. 86 (Figur) u. S. 75 (Figur).

**) Vergl. C. v. Mayer, heraldisches ABC-Buch, S. 176; u. v. Hefener-Alteneck's Trachtenwerk, Einl. S. 16.

***) Vergl. v. Hefener-Alteneck 2c. I, Taf. 28.

†) Vergl. hierüber: Kugler, kleine Schriften, I, S. 35, Anm. 1.

7. Geschichtliche Anhaltepunkte und Zeitbestimmung.

Nachrichten über das Bild selbst und über die Zeit, in welcher es gemalt wurde, sind nicht überliefert. Wir sind daher nur an das gewiesen, was ich oben (unter 1. Örtlichkeit) bereits von der Kirche selbst angeführt habe, wonach wir die Erbauung der Kirche in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zu setzen hätten; da das Gemälde aber jedenfalls erst nach der Vollendung des Baues gemalt ist, so müssen wir die Zeit seiner Entstehung gegen Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts hin setzen.

Diese unsere Zeitbestimmung wird kräftig unterstützt durch die antiquarischen Einzelheiten des Gemäldes, die einfache Technik, die romanische, architektonische Einrahmung und vor allem durch den Stil des Ganzen, der auf das Genaueste mit den Miniaturen der oben schon erwähnten Handschrift des Conrad von Scheyern und mit denen der Handschrift des Wernher von Tegernsee*) zusammenstimmt, die beide in die Zeit des Anfangs des 13. Jahrhunderts fallen**).

8. Ort des Ursprunges und Persönlichkeit des Künstlers.

Auch unser Weidaer Wandgemälde fällt noch in die Zeit, da die Kunst sich lediglich in den Händen der Klosterbrüder befand. Wir werden daher den Künstler, sollte das Bild noch im 12. Jahrhundert vor dem Jahr 1193 gemalt sein, in denselben Klöstern suchen müssen, die wir bei den Veitsberger Glasgemälden bereits erwähnt haben. Jedoch, sollte es nach dem Jahr 1193 gemalt sein, so könnte der Maler mit den in Folge der Stiftung des Klosters Mildenfurt bei Weida von Magdeburg verschriebenen Mönchen gekommen sein. Denn in der Urkunde von der Stiftung des Klosters Mildenfurt***) heißt es:

*) Vergl. Kugler, Kleine Schriften, I, 12—37.

**) Vergl. was Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 3. Aufl. über die Wandmalerei dieser Kunstepoche sagt (Bd. II, S. 284).

***) J. J. Müller, Staatskabinet, III, Cap. 5, S. 196.

„Endlich hat Er (Heinrich der Reiche, Voigt von Weida) mit schwerer Müh vom Probst vilgedochter unser Frawe Kirche zcu Magdeburg zcu wege bracht, daß Er Jme Eru Bertold, den ersten Propst zcu Myldenfurdt mit sampt etzlichn Brüdern außm Convent hat volgen lassen, welche als Er mit hohem Dank in Frewden zcu und mit sich genommen hat, finge Er ungeseumeth an, das Kloster Myldenfurdt zu stifften, bawen und vollenden.

Als Myldenfurt gestifft ward, schreyb man nach Christs Geburt, Tausend hundert und drey unnd Newnzigk Jahr."

Da, dieser Nachricht zu Folge, Heinrich der Reiche erst nach der Ankunft dieser Mönche den Bau des Klosters begann, so ist wohl mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß diese Mönche bei dem Bau und der Ausstattung des Klosters zu Rathe gezogen wurden oder selbst dabei thätig waren. Leicht aber konnte ein Maler unter ihnen in den Kirchen des nahen Weida thätig sein, während der Bau des Klosters noch unvollendet war.

9. Vergleichung mit gleichzeitigen anderen Wandmalereien in Deutschland.

Es würde bei der schon ziemlich bedeutenden Anzahl aufgefundener Wandmalereien aus der späteren Zeit der romanischen Epoche zu weit führen, wenn wir unser Gemälde mit den einzelnen bekannten Gemälden derselben Zeit vergleichen wollten. Nur die unserem Bilde besonders eigenthümlichen Merkmale sind hier hervorzuheben. Diese bestehen in der Innigkeit und Lebendigkeit der Darstellung, in dem großartigen, sowohl ruhigen als bewegten Faltenwurf, in dem Streben nach Charakteristik und Mannigfaltigkeit und in der guten Zeichnung der Arme und Hände, während die der Füße und die Stellung der Beine zu wünschen übrig lassen.

Jedenfalls nimmt unser Wandgemälde eine sehr achtungswerthe Stellung neben denen von Schwarz-Rheindorf, Soest, Brauweiler, Braunschweig rc. ein und beweist, daß nicht nur die Skulptur in den obersächsischen Ländern zur Zeit des Ausgangs der romanischen Kunstepoche in hoher Blüthe stand, sondern daß auch die Malerei darüber nicht vernachlässigt wurde. —

Von diesen Werken romanischer Kunst wenden wir uns nun der germanischen Kunstepoche zu, welcher

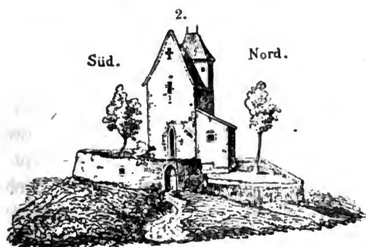
III. Die Wandgemälde an der Kirche zu Lichtenhain bei Jena

angehören.

1. Örtlichkeit.



Ansicht der Kirche von der Südseite.



Ansicht der Kirche von der Ostseite.

Erklärung von Fig. 3.

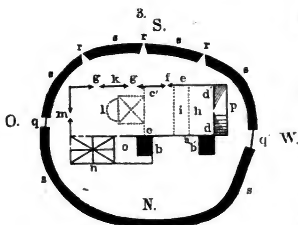
a b′ b) der Raum, in welchem sich die Bilder befinden. a ist die Seite, die zur nördlichen Kirchmauer gehört, b, b′ sind die beiden Strebepfeiler, die sich gegen die Mauer lehnen;

c, c′) die östlichen Enden der Mauer des alten Theiles der Kirche; diese ältere Mauer ist aus Sandsteinquadern erbaut (vergl. Fig. 1), während der neuere östliche Theil der Kirche aus kleineren Kalksteinen gemauert ist;

c d d′ c′ l) ist der wahrscheinliche alte, ursprüngliche Grundriß der Kirche;

e) ein kleines, neueres, viereckiges Fenster im Erdgeschoß;

f) ein altes romanisches Rundbogenfenster im Erdgeschoß, jetzt zugemauert;



Grundriß der Kirche.

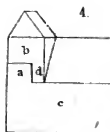
g, g) zwei spätgothische Fenster mit ausgeschweiftem Spitzbogen (Eselsrücken);
h, i) die Thurmanlage; h, der von drei steinernen Mauern im N., W. und S. eingeschlossene, nach O. offene Theil des Thurmes; i, die Breite des von Balkenwerk gebildeten, in den steinernen Theil eingreifenden hölzernen Aufsatzes des Thurmes, der zugleich dessen vierte Ostwand bildet (vergl. Fig. 1);
k) Blende (für irgend eine Bildtafel bestimmt), in der äußeren Wand der Südseite;
l) wahrscheinliche Gestalt des ursprünglichen Chores der Kirche;
m) frühgothisches, schmales Spitzbogenfenster;
n) Sakristei, gewölbt, 1505 erbaut;
o) Neuester Anbau;
p) Portal der Kirche und Treppenhaus der Empore;
q, q′) östliche und westliche Thür in der Kirchhofmauer;
r) Schießlöcher in der Kirchhofmauer;
s) die Kirchhofmauer.

In dem eine halbe Stunde von Jena gelegenen Dorfe Lichtenhain, einer Enklave des Herzogthums Meiningen, liegt am Ende des Ortes auf einer Anhöhe die alte kleine Kirche, deren Name im Mittelalter St. Nicolai war *). Die Kirche ist umfriedet von einer mit Schießlöchern (r) versehenen Mauer (s), ein Beweis, daß die Kirche und der Raum hinter der Mauer in Kriegsnoth als Zufluchts= und Vertheidigungsstätte dienen sollte, wie sich dies überhaupt in Thüringen sehr häufig findet.

Über der Westseite der Kirche, auf welcher auch der Eingang in die Kirche sich befindet, vor welchen in späterer Zeit

*) Vergl. Adr. Beier, Geographus Jenensis, S. 332.

noch ein Treppenhaus (p) als Aufgang zur Empore gelegt ist, erhebt sich der eigenthümlich construirte Thurm (i h). Dieser ist zum Theil Stein-, zum Theil Holzbau, in der Weise (vergl. Fig. 1), daß die Westmauer des Schiffes und ein Theil (h) der Süd- und Nordseite über die Höhe der Längsseiten des Schiffes emporgeführt ist, während nach Osten sich am Thurme gar keine steinerne vierte Seite befindet. So hoch aber als der steinerne Theil des Thurmes (Fig. 4, a) über die Längsseiten (c) des Schiffes hinausragt, so tief (d) greift nach Osten zu der theils auf den Längseiten des Schiffes (c), theils auf den 3 höheren Thurmmauern (a) auflagernde Theil des Holzbaues, neben den letzteren ein, so daß die ganze Breite des Thurmes bei b die von a und d zusammengenommen ist. Das Dach des Thurmes zeigt die Form des Zeltdaches, dessen Grundriß beistehende Fig. 5 giebt.





Wenn man die Südseite der Kirche genau betrachtet (vergl. Fig. 1), so wird man bemerken, daß gegen die Mitte derselben (Fig. 3, c′) und ebenso auf der Nordseite (bei c) die großen Sandsteinquadern, aus welchen die westliche Hälfte der Kirche sammt dem steinernen Theil des Thurmes aufgeführt ist, plötzlich aufhören und nun der Bau mit kleineren Kalksteinstücken weiter und bis zu Ende geführt ist. Ferner bemerkt man in dem Sandsteinbau im Erdgeschoß ein vermauertes Fenster (Fig. 3, f; vergl. Fig. 1), welches deutlich die Form eines romanischen Rundbogenfensters zeigt.

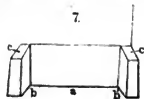
Auf der Ostseite der Kirche, die ebenfalls aus Kalksteinen aufgeführt ist, bemerkt man im Erdgeschoß ein Fenster (Fig. 3, m; vergl. Fig. 2 und beistehende Fig. 6), welches lang und verhältnißmäßig schmal, oben in einen ziemlich gedrückten, stumpfen Spitzbogen zusammenschließt, stark eingeschrägte Fensterwände und eine sehr schmale Lichtöffnung hat *). Derartige Fenster sind der frühe-



*) Vergl. Rosengarten, die architektonischen Stylarten S. 272, und Lübke, Geschichte der Architektur S. 282 und 283 Fig. c.

ren Zeit des gothischen Baustiles eigenthümlich, ebenso ist die kreuzförmige Bodenluke im spitzen Giebel (vergl. Fig. 2) eine Eigenthümlichkeit romanischer und frühgothischer Kirchen, während im ausgeprägten gothischen Stil derartige Bodenlucken mehr und mehr verschwinden. Ferner sehen wir am östlichen Ende der Südseite der Kirche im Erdgeschoß zwei größere Fenster (Fig. 3, g, g; vergl. Fig. 1), welche ebenfalls spitzbogig schließen, aber in jener ausgeschweiften Form des Spitzbogens, die man Eselsrücken nennt, einer Form, die erst am Schlusse der gothischen Bauepoche auftritt*).

Auf der östlichen Hälfte der Nordseite gewahren wir einen zweifachen Anbau, von denen der eine (Fig. 3, n) die Sakristei der Kirche bildet und laut Inschrift aus dem Jahre 1505 stammt; der andere Anbau (o) stammt aus neuerer Zeit und seine westliche Seitenwand wird zum Theil mit durch einen starken, aus Kalksteinen aufgeführten Pfeiler (Fig. 3, b) gebildet, der genau der Stelle entspricht, wo an der Südseite die Sandsteinquadermauer aufhört; auch hier auf der Nordseite zeigt die Mauer westlich von diesem Pfeiler Sandsteinquaderbau. Ein zweiter gleicher Pfeiler (Fig. 3, b′) steht an der Nordwestecke der Kirche; der Zwischenraum (a) zwischen diesen beiden sehr plumpen und massiven, 16′ hohen, 7½′ breiten, 5′ 1″ dicken Pfeilern mißt 21′. So entstand hier ein Raum (Fig. 7), dessen lange Seite (a) durch die westliche Hälfte der nördlichen Seite der Kirche, dessen beide kürzeren Seitenwände (b und b′) durch die inneren Wände der beiden Pfeiler gebildet werden, nach Norden aber ist dieser Raum offen. Obenhin, auf die Schrägen der Pfeiler (c, c) legte man später ein diesen ganzen Raum bedeckendes Dach.



An den 3 Wänden dieses Raumes befinden sich gegenwärtig noch die Reste umfassender Wandmalereien, zu deren Beschreibung wir übergehen wollen, nachdem wir noch einmal den Bau der Kirche überblickt haben werden.

*) Vergl. Rosengarten, die architektonischen Stylarten S. 280 und Fig. 275; ferner: Lübke, Geschichte der Architektur S. 316, Fig. 159, a).

Wir haben vier verschiedene Bauzeiten an der Kirche zu unterscheiden.

1) Einen ältesten ursprünglich in romanischem Baustil aufgeführten Theil der Kirche, dessen Alter mindestens bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts hinabreicht. Dieser älteste Theil besteht aus der westlichen, aus Sandsteinquadern aufgeführten Hälfte der Kirche, mit Ausnahme des Treppenhauses und der beiden Pfeiler auf der Nordseite, welche jüngeren Ursprunges sind. Das ächt romanische, leider aber jetzt vermauerte Fenster (Fig. 3, f) ist die Stütze dieser Ansicht.

2) Einen jüngeren, der Zeit des frühgothischen Baustiles angehörenden Theil der Kirche, dessen Alter höchstens bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts hinaufreicht. Dieser Theil besteht aus der östlichen aus kleineren Kalksteinstücken erbauten Hälfte des Kirchschiffes und den starken Pfeilern auf der Nordseite. Als Stütze dieser Behauptung dient das frühgothische Fenster im Chor, die Form des Giebels mit der kreuzförmigen Bodenluke und die noch sehr plumpe und massive Gestalt der Pfeiler.

3) Dem 16. Jahrhundert und zwar dem Jahre 1505 gehört laut Inschrift die Sakristei (Fig. 3, n) an; zugleich mit diesem Anbau sind jedenfalls die beiden spätgothischen Fenster (Fig. 3, g, g) auf der Südseite der Kirche entstanden, da die früher wohl dort vorhandenen frühgothischen Fenster der Kirche zu wenig Licht gewähren mochten.

4) Der neueren Zeit gehören einige viereckige Fenster auf der Südseite und der Anbau neben der Sakristei (Fig. 3, o) an.

Es scheint daher, daß die ursprünglich romanische Kirche gegen das 14. Jahrhundert hin eine umfassende Veränderung erfahren habe, sei es durch ein zufälliges Ereigniß veranlaßt oder absichtlich, vielleicht der Vergrößerung der Kirche wegen. Diese Veränderung bestand darin, daß (bei Fig. 3, c und c′) der östliche Theil der Kirche, der Chorraum (Fig. 3, l) abgebrochen und unmittelbar an die stehengebliebenen Mauern, in einer Flucht mit denselben, ein neuer, größerer östlicher Theil angebaut wurde. Auf der abschüssigen Nordseite mochte es zugleich nothwendig erscheinen, den Rest des alten Baues zu stützen,

und aus diesem Grunde setzte man einen Strebepfeiler an die Stelle, wo die neue Mauer mit der alten verbunden war, und einen anderen an die westliche Ecke der Nordseite. Den so entstandenen Raum zwischen beiden Pfeilern fand man zur Anlage einer Art Kapelle geeignet, deren Wände man mit biblischen Scenen bemalte. Zum Schutz der Bilder wurde ein Dach über diesen Raum gedeckt.

Die späteren Veränderungen waren unwesentlicher Art und kommen für die Zeitbestimmung unserer Bilder nicht mehr in Betracht.

Es waren aber die drei Wände des kapellenartigen Raumes zwischen den beiden Pfeilern durchaus bemalt und zwar dergestalt, daß die Längswand wagrecht in 6 Reihen, diese 6 Reihen aber wieder senkrecht in 13 Reihen getheilt wurden, so daß 78 viereckige Felder entstanden, von denen ein jedes 2′ 2″ Höhe und 1′ 6½″ Breite mißt. Die beiden schmäleren Seitenwände waren ganz analog eingetheilt, so daß auf jede derselben 20 Felder kamen. Alle drei Wände zusammengenommen, zählten daher 118 Felder, die sämmtlich mit biblischen und legendarischen Scenen bemalt wurden.

Leider sind die beiden Seitenwände gegenwärtig durch den Regen, der bei dem Zustand der Lokalität von außen eindringen kann, bis auf wenige schwache Spuren gänzlich ihrer Bilder beraubt. Von den Bildern der Längswand sind gegen 60 mehr oder weniger gut erhalten. Meist sind nur die noch dazu oft sehr schwer erkennbaren Umrisse der Zeichnung vorhanden, d. h. jene Umrisse, mit welchen der Maler seine Bilder zuerst flüchtig auf die Wand skizzirte, um sie dann erst in ihren Einzelheiten genau auszuführen und zu coloriren. Nur wenige Köpfe und Gewandstücke sind in der vollen Ausmalung erhalten. Wie groß aber die Unterschiede zwischen den blos skizzirten und einem ausgemalten Kopfe sind, ist z. B. auf Taf. XI unserer Abbildungen ersichtlich, wo Fig. 5 einen blos skizzirten, Fig. 6 aber und Taf. VI und VII in ihrer Ausführung größtentheils erhaltene Köpfe zeigen. Es ist daher auch bei allen außer Taf. VI, VII und Taf. XI, Fig. 2, 3, 6 abgebildeten lichtenhainer Bil-

dern zu berücksichtigen, daß sie nur die Abbilder von Skizzen sind, in denen z. B. die Behandlung der Gesichter nicht im geringsten maßgebend für den eigentlichen Werth der Bilder ist.

Doch gehen wir nun zur näheren Betrachtung der Bilder selbst über.

2. Beschreibung und Deutung.

Erste Reihe.

Erstes Bild. Gott der Baumeister der Welt.

Gott selbst, mit dem Heiligenschein um das bartlose Haupt, angethan mit einem langen violetten Mantel und langem hellblauen Unterkleid (Tunika), steht, indem er die rechte Hand in bezeichnender gebietender Bewegung erhoben hält, vor einem sechsstöckigen, mit vielen Fenstern versehenen Baue. Die Fenster sind sämmtlich rundbogig. Die Farbe des Gebäudes ist graugelb mit braunen Schatten. Der Boden ist, wie auf den meisten unserer Bilder, grün. Das Bild ist stark verletzt.

Mit diesem Bilde wird die Reihe der Bilder aus der Schöpfung eröffnet, und es ist dasselbe gewissermaßen als die allgemeine Überschrift für die folgenden Schöpfungsbilder zu betrachten, wie denn auch in der Bibel der speciellen Schöpfungsgeschichte die allgemeinere Bemerkung vorausgeht: Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Den sechsstöckigen Bau glaube ich symbolisch auf die sechs Werktage der Schöpfung deuten zu müssen.

Gott Vater selbst*) in menschlicher Gestalt darzustellen, war in der altchristlichen Kunst ungewöhnlich, auch im früheren Mittelalter kommt dies selten vor; wenn es aber doch geschah, so erscheint, wie auch hier in unseren Lichtenhainer Bildern, Gott jugendlich nach dem Typus Christi, des Sohnes Gottes.

Zweites Bild. Die Erschaffung der Engel.

Gott, auf dieselbe Weise wie im vorigen Bilde dargestellt, steht vor einer rundbogig ausgezackten Wolke, auf welcher in

---

*) Vergl. F. Piper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, B. I, Abth. 1, S. 115.

mehreren Reihen über einander Engel knien, die die Hände anbetend gefaltet halten und Gott ihr Antlitz zuwenden. Diese Engel, jugendlich gebildet, tragen lange Kutten; eine Scheidewand, durch einen einfachen Strich bezeichnet, befindet sich zwischen ihnen und Gott. Die Farbe der Wolke ist grau. Das Bild ist ebenfalls stark verletzt.

Die Erschaffung der Engel*) gehört zu den Dogmen des Mittelalters; verschiedene Meinungen existirten in Bezug auf die Zeitbestimmung der Engelsschöpfung.

Petrus Lombardus**) sagt über sie: Simul creata est spiritualis creatura, i. e. angelica et corporalis in principo temporis.

Thomas Aquinas***) ist derselben Ansicht, wenn er sagt: Invenitur duplex sanctorum doctorum sententia, illa tamen probabilior videtur, quod angeli simul cum creatura corporea sunt creati. Sunt enim quaedam pars universi. Nulla autem pars perfecta est a suo toto separata. Non est igitur probabile, ut Deus, cujus perfecta sunt opera, creaturam angelicam seorsum ante alias creaturas creaverit, quamvis contrarium non sit reputandum erroneum.

Der Maler unserer Bilder scheint aber der entgegengesetzten Ansicht gewesen zu sein, indem er die Engelsschöpfung gesondert und der übrigen Schöpfung voraus darstellte. Er scheint daher der Ansicht des Augustinus gefolgt zu sein, welcher sagt†): Non evidenter dicitur, utrum vel quo ordine creati sint angeli. Sed si praetermissi non sunt, vel coeli nomine, ubi dictum est: in principio fecit Deus coelum et terram, vel potius lucis hujus, de qua loquor, significati sunt. —

Drittes Bild. Gott erschafft Sonne, Mond und Sterne.

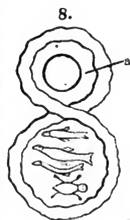
Gott, auf vorige Weise gebildet, steht vor Sonne, Mond und Sternen††). Zu unterst sieht man den Mond, gelb mit roth-

*) Vergl. Hase, Dogmatik, 4. Aufl. S. 176 und 181.
**) Lombard. L. II. D. 2. C.
***) Thomas P. I. Qu. 61. Art. 3.
†) Aug. de Civ. Dei. XI, 9.
††) Über die künstlerische Darstellung von Sonne, Mond und Sternen über-

braunen Schatten, als Sichel geformt, aus deren Öffnung ein menschliches Gesicht im Profil herausschaut*). Über dem Monde folgt die Sonne: ein menschliches Gesicht, von vorn gesehen, rings von spitzen, geschlängelten Flammenstrahlen umgeben**), wie dies besonders in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beliebt war. Über der Sonne erscheint ein gleichgroßer Kreis, der das Planetensystem oder den Sternenhimmel***) überhaupt veranschaulichen soll; dieser Kreis wird durch Sterne ausgefüllt, die in Form einer Rosette gestaltet sind; der mittelste dieser Sterne ist roth, während die übrigen gelb sind. Auch derartige Darstellungen gehören vorzüglich dem 14. Jahrhundert an.

Eigentlich wäre die Schöpfung der Sonne, des Mondes und der Sterne das Werk des vierten Schöpfungstages (Genesis 1, 14—19), jedoch der Maler unserer Bilder machte sie zum Werke des ersten Tages, indem er, wie es scheint, die Worte: „Es werde Licht, und es ward Licht," sich nicht ohne die Anwesenheit der leuchtenden Himmelsgestirne vorstellen konnte; wie er sich aber dann beim vierten Schöpfungstage half, werden wir später sehen.

Viertes Bild. Gott erschafft das Firmament und scheidet das Flüssige vom Festen (Genesis 1, 6—10.)



Gott, wie immer dargestellt, steht vor einer aus zwei in einander überfließenden Kreisen bestehenden Figur (wie Fig. 8 zeigt), deren oberer Kreis in der Mitte noch einen kleineren Kreis enthält; in dem unteren Kreise aber sind verschiedene fischartige Wassergeschöpfe zu sehen. Das Band, welches beide Kreise in Form einer 8 umfaßt und verbindet, ist wellig fließend dargestellt. Es scheint daher in dem wellig fließenden

haupt vergl. F. Piper, Mythol. u. Symbolik der christl. Kunst, B. 1, Abtheil. II, §. 47—49.

*) Vergl. Piper, w. o. I, Abth. II, S. 175 u. ff.

**) Vergl. Piper, w. o. I, Abth. II, S. 175 u. ff.

***) Vergl. Piper, w. o. I, Abth. II, S. 227, 3 und S. 228.

Bande der Akt der Scheidung des Flüssigen vom Festen verkörpert zu sein, indem wir hier das Wasser in Bewegung sehen. Im oberen Kreise bildet sich das feste Land, durch den inneren Kreis als eine Kugel dargestellt, im unteren Kreise sammelt sich das Wasser zum Meer, durch die Wassergeschöpfe bezeichnet. Der Raum (a) aber zwischen dem inneren Kreis der oberen Hälfte der Figur und dem äußeren welligen Bande, scheint die Luft oder den Himmel darstellen zu sollen.

Auch hier hätte sich demnach der Maler die Freiheit genommen, das Werk des zweiten und einen Theil von dem des dritten Tages mit einander in Verbindung zu bringen, was in der Doppelhandlung des dritten Tages seine Entschuldigung findet, indem der Maler für diesen Tag sonst zwei Bilder gebraucht haben würde.

Rein construktive Figuren wie hier Fig. 8 wendet die mittelalterliche Kunst bei Darstellungen der Schöpfungsgeschichte öfters an*). So erscheinen z. B. in den Skulpturen der Kathedrale zu Chartres, welche aus dem 13. Jahrhundert stammen, ganz ähnlich wie in unseren Bildern die Wasser über der Veste und die Wasser unter der Veste, welche am zweiten Tage geschieden werden, als wellenförmige Streifen, zwischen denen der Himmelsraum erscheint. So ist auch in einem Miniaturbild einer Pariser Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, Himmel und Erde vor dem erschaffenden Gott darstellend, jener als ein dunkler Kreis vorgestellt, diese als ein heller Kreis von Wasser bedeckt, auf welchem der Geist Gottes in Gestalt eines Kindleins schwebt.

Leider sind die Farben unseres Bildes erloschen, die, wenn sie erhalten wären, uns die Deutung erleichtern würden.

Fünftes Bild. Gott erschafft Pflanzen und Thiere.

Gott, wie früher dargestellt, steht vor allerlei Thieren, Säugethieren und Vögeln, unter denen Hirsch und Fuchs noch

*) Vergl. Piper, w. o. I, 2. Abth. S. 68 und 105 u. ff.

deutlich zu erkennen sind; im Hintergrund bemerkt man gras- und krautartige Gewächse.

Auch hier hat sich unser Maler wieder die Freiheit genommen, die Schöpfung des dritten und fünften Tages (Genesis 1, 11—13 und 20—25), mit einander in Verbindung zu bringen. Es ist möglich, daß er für alle seine uns willkürlich erscheinenden Änderungen, bestimmte dogmatische Gründe hatte, die wir jedoch nicht zu enträthseln im Stande sind. —

Sechstes Bild. Die bösen Engel werden als Dämonen vom Himmel in die finstere Tiefe gestürzt.

Die Figur Gottes ist in dem Bilde nicht vorhanden. Zu oberst in dieser Darstellung erblicken wir auf einer nach unten rundbogig ausgezackten Wolke einen kirchenähnlichen Bau; darunter sind zunächst die Reste eines Engels, der ein gezücktes Schwert in der Hand hält, bemerkbar; unter diesem Engel erblickt man eine Menge phantastischer, halb thier-, halb menschenähnlicher Gestalten, welche kopfüber in die Tiefe stürzen, wo ein mächtiger, weit aufgesperrter, mit spitzen Fangzähnen ausgerüsteter Rachen, einem krokodilähnlichen Kopfe angehörend, sie verschlingt. Aus dem offenen Rachen und den Nüstern des Ungeheuers lodern und wirbeln Flammen und Rauchsäulen empor.

Das kirchenähnliche Gebäude zu oberst auf den Wolken, soll wohl jedenfalls die Hallen des Himmels bezeichnen, aus dem der Erzengel Michael die Engel, welche im Hochmuth sich gegen Gott empört hatten, in die Tiefe der Hölle hinabstürzt.

Der Sturz Lucifers und seiner Engel vom Himmel war ein beliebtes Dogma der älteren Kirchenväter und des Mittelalters*). Die biblischen Anhaltepunkte dafür finden sich in Jesaias 14, 12—15, wo es heißt: Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner M o r g e n s t e r n? Wie bist du zur Erde gefället, der du die Heiden schwächtest? Gedachtest du doch in deinem Herzen: Ich will in den Himmel steigen, und meinen Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen. Ich will mich setzen auf den Berg des Stifts,

*) Vergl. H a s e, Dogmatik. 4. Aufl. §. 141 u. 142.

an der Seite gegen Mitternacht, ich will über die hohen Wolken fahren und gleich sein dem Allerhöchsten. Ja, zur Hölle fährest du, zur Seite der Grube; und in Luc. 10, 18, wo es heißt: Ich sahe wohl den Satanas vom Himmel fallen, als einen Blitz.

Im Mittelalter gestaltete sich dieses Dogma zu einem vollständigen Mythus, wie wir denselben auch in dem Wartburgkrieg**) bei der Beschreibung der Krone, die die Barmherzigkeit trägt, erzählt finden, wo es heißt:

Sol ich die krônen bringen vür?
diu wart geworht nâch sehstic tûsent engel kür,
die wolten Got von himelrîche dringe.
Sich Lucifer, dô wart si dîn!
Swâ noch werde, wîse meister pfaffen sîn,
die wiȥȥent wol, daȥ ich die wârheit singe.
Sant Michâhêl sach Gotes Zorn von übermuotes twâle:
die krône brach er sunder danc
im von dem houbet, daȥ ein stein dar ûȥ gespranc,
der wart doch sint ûf erden Parzivâle.
Got tete als er noch dicke tuot:
unreht hôchvart nimt er die lenge niht für guot:
Lucifer muoste von dem himel vallen,
Mit im vil manic engel schar:
ir liehter schîn kêrt sich in swarze varwe gar,
ir süeȥe diu wart zeiner bittern gallen.
Alle dieȥ gedâhten, daȥ sich Lucifer möhte gelîchen
dem süeȥen Got, zer selben stunt
die muosten vallen in der tiefen helle grunt,
dâ siȥ ân ende mit jâmer muosten tîchen.

Die hochmüthigen Engel, die aber ursprünglich gut geschaffen waren*) und aus freiem Willen sündigten, wurden also, wie

*) K. Simrock, der Wartburgkrieg, S. 177 u. ff.

**) Vergl. Hase, Dogmatik, 4. Aufl., S. 179, Anm. n). Lact. Instt. II, 8: Itaque (spiritus) suapte invidia tamquam veneno infectus est et ex bono ad malum transcendit, suoque arbitrio, quod illi a Deo liberum datum fuerat, contrarium sibi nomen adscivit.

dies auch unser Bild darstellt, bei ihrem Sturze vom Himmel in häßliche Dämonen, in Teufel umgewandelt: ir liehter schîn kêrt sich in swarze varwe gar; und dem Reiche des Guten, des Lichtes, wurde nun in ihnen ein Reich des Bösen, der Finsterniß und Hölle entgegengesetzt. Lucifer selbst aber wurde nun als Fürst der Finsterniß, als oberster Teufel betrachtet.

Auch in der Offenbarung Johannis 9, 11 wird dem „Abgrund" ein eigner Herrscher gegeben*), der Engel des Abgrundes, dessen Name (Abaddon oder Apollyon, d. h. Verderber) dem Charakter des Ortes entspricht. Dieser ist wohl als mit Lucifer identisch zu betrachten.

Die Scheidung von Licht und Finsterniß, die Genesis 1, 14—19 den vierten Schöpfungstag ausfüllt, scheint unser Maler, da er die Schöpfung von Sonne, Mond und Sternen bereits anticipirt hatte, durch diesen Engelsturz ausgefüllt zu haben, durch welchen das Reich des Lichtes, des Guten, vom Reiche der Finsterniß, des Bösen, geschieden wurde; und auf diesem Wege erlangte er zugleich eine rechtzeitige Motivirung der Verführung des ersten Menschenpaares durch die Schlange, die als böser Dämon vorgestellt wurde.

Der Wohnsitz der bösen Dämonen aber**), das Reich der Finsterniß, der tiefe Abgrund, die Hölle, ist das Unterste im Weltenraume; zwischen ihm und dem Himmel befindet sich Erde und Meer. In Genesis 1, 2 wird von einer facies abyssi gesprochen; als solche haben wir auf unserem Bilde den krokodilähnlichen Kopf mit dem weitaufgesperrten, flammenspeienden Rachen zu betrachten, der die gefallenen Engel verschlingt, und als Bild der Hölle während des Mittelalters sehr gebräuchlich ist.

Siebentes Bild. Die Erschaffung der Eva.
(Vergl. Taf. VIII, Fig. I, und Taf. VI).

Wir gewahren hier abermals die Figur Gottes; diesmal aber nicht stehend, sondern in knieender Stellung und eben be=

*) Vergl. Piper, w. o. I, 2. Abth., S. 113.
**) Vergl. Piper, w. o. I, 2. Abth., S. 112 u. ff.

schäftigt, die Eva aus der Rippe Adams zu bilden, nach Genesis 2, 21, 22: „Da ließ Gott der Herr einen tiefen Schlaf fallen auf den Menschen, und er entschlief. Und nahm seiner Ribben eine, und schloß die Stätte zu mit Fleisch. Und Gott der Herr bauete ein Weib aus der Ribbe, die er von dem Menschen nahm und brachte sie zu ihm."

Im Vordergrunde auf einem Rasenhügel ruht Adam, in eigenthümlicher Stellung seitwärts gewendet, sein Haupt liegt schlummernd auf beiden Armen (Taf. VI). An seiner rechten Seite aber sehen wir mehrere Rippen-Enden klaffen (es sollen wohl die durchschnittenen Rippenknorpel der ausgelösten Rippe sein), während die rechte Hand Gottes mit dem Fleischlappen die Wunde wieder bedeckt. Aus der ausgelösten Rippe aber sehen wir unter den Händen Gottes die schon zur Hälfte vollendete Eva hervorwachsen, indem der eine Rand der Rippe in die vordere, der andere in die hintere Profillinie des Leibes Eva's überfließt. Eva selbst macht mit den Händen eine Geberde der Überraschung. Leider ist ihr Kopf sehr zerstört.

Gott, der mit beiden Armen vollauf beschäftigt ist, trägt einen langen, bräunlich-lillaen Mantel, dessen ganze Bemalung auf diesem Bilde erhalten ist, und darunter eine hellblaue Tunika. Die Falten des Mantels (vergl. Taf. VIII Fig. 1) sind eng an einander gereiht und verlaufen in den langen und weichen Linien, die der Zeit des „frühgermanischen Stiles" eigenthümlich sind.

Im Hintergrund des Bildes erblicken wir einzelne Bäume. Hervorzuheben ist, daß letztere, so oft sie auf diesen Wandgemälden vorkommen, stets in naturalistischer Auffassung, wenn auch in typischen Umrißformen dargestellt sind, während sie auf anderen gleichzeitigen Bildern meist noch arabeskenhaft oder schematisch behandelt werden, indem eine beliebig componirte Blattform in fast symmetrischer Wiederholung das Laubwerk bildet.

Der Adamskopf (Taf. VI) gehört mit zu den am besten in der Ausmalung erhaltenen Köpfen der Bilder und zeigt eine schon ins Einzelne eingehende Behandlungsweise. Die Körper-

zeichnung sowohl bei Adam als bei Eva gehört zu dem Besten, was in jenen Zeiten des Mittelalters geleistet wurde, trotzdem daß die Stellung, in welcher sich Adam hier befindet, eine sehr schwierige Aufgabe für den Maler war.

Achtes Bild. Der Ruhetag.

Im Vordergrund auf einer kleinen Rasenerhöhung ruht Gott sitzend von seinen Schöpfungsthaten aus, das Haupt gedankenvoll auf die Hand stützend. Sicherlich eine einfache und höchst naive Darstellung von Genesis 2, 2, wo es heißt: Und ruhete am siebenten Tage von allen seinen Werken, die er machte.

Neuntes Bild. Die Warnung.
(Genesis 2, 16, 17).



Adam und Eva, beide nackend (Fig. 9), stehen auf der linken Seite des Bildes, die Hände in betender, andächtiger Geberde haltend. Dem Paare rechts gegenüber, von ihnen aber durch einen Strich geschieden, steht (leider sehr stark verletzt) Gott Vater, der das erste Menschenpaar mit bezeichnender Handgeberde warnt, von dem Baum der Erkenntniß zu essen.

Leider sind auch die Köpfe von Adam und Eva zerstört, so daß nur die Körper unterhalb des Kopfes in ihrer Umrißzeichnung erhalten sind.

Man muß auch hier dem Maler zugestehen, daß er die geschlechtliche Ver-

schiedenheit der Körperzeichnung bereits in seiner einfachen Weise auszudrücken verstand. Eigenthümlich symmetrisch ist die Stellung der Beine des Paares. —

Zehntes Bild. Der Sündenfall.
(Genesis, 3, 1—6).

Auch dieses Bild ist sehr stark verletzt. Von Eva und Adam fehlen wiederum die oberen Extremitäten; nur bei Adam ist noch eine schwache Spur des Kopfes bemerkbar. Ihnen gegenüber steht der Baum der Erkenntniß; von der Schlange, die sich um seinen Stamm windet, sind nur noch wenige Reste sichtbar. Die Zeichnung von Adam und Eva entspricht ziemlich genau der von Fig. 9.

Elftes Bild. Die Vertreibung aus dem Paradiese.
(Genesis 3, 23, 24).

Auch dieses Bild ist sehr zerstört. Vor einer Rundbogenpforte steht der Cherubim mit dem Schwerte in der Hand, angethan mit dem grünen Gewande, welches die Engel in diesen Wandgemälden fast immer tragen. Von den Figuren Adam's und Eva's sind nur noch wenige Spuren bemerkbar.

Zwölftes Bild.

Nur noch schwache Spuren sind von Adam und Eva sichtlich, welche sitzend, aber immer noch unbekleidet dargestellt sind. Sie scheinen im Schweiße ihres Angesichts zu arbeiten. —

Das dreizehnte, letzte Bild dieser ersten Reihe ist gänzlich zerstört.

Auf der rechten Seitenwand der Kapelle sind neben dem leeren Felde des dreizehnten Bildes die schwachen Überreste von dem Opfer Kains und Abels bemerkbar. Die Figuren der beiden Brüder tragen einen Schurz um die Lenden. Im Hintergrunde gewahrt man den brennenden Holzstoß des Rauchopfers Abels mit dem Widder. Im Vordergrund ist nur noch mit Mühe zu erkennen, wie Abel unter dem Keulenschlage Kains zusammensinkt. —

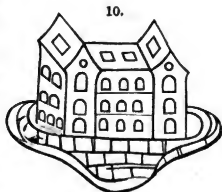
Zweite Reihe.

Erstes Bild. Der Bau der Arche Noah.
(Genesis 6, 13—22).

Auch dies Bild ist stark verblichen. Im Vordergrunde liegen Balken und Tannenstämme durcheinander. Links bearbeitet ein Mann mit einer Axt (siehe unten Fig. 65) einen Balken, rechts steigt ein anderer auf die Stämme hinauf, um, wie es scheint, mit einem Meßstab die Stärke des einen Stammes auszumessen. Im Hintergrund gewahrt man das hohe Gerüst und Sparrenwerk des Archenbaues. Die Handwerksleute tragen eine kurze Tunika, die um die Hüften gegürtet ist, enganliegende Hosen und Schuhe, die bis an die Knöchel reichen.

Zweites Bild. Gott befiehlt Noah, die Arche zu verlassen.
(Genesis, 8, 14—17).

Die Arche Noah sitzt bereits auf trocknem Lande, denn der Boden um sie herum ist mit grünem Rasen bedeckt. Auf dem Aas einer Kuh im Vordergrund sitzt ein Vogel, wie es scheint der Rabe, den Noah zuerst hatte ausfliegen lassen. Links von der Arche steht Gott, der so groß, wie die ganze Arche hoch ist, die eine Hand hat er sprechend erhoben.


10.

Die Arche selbst (Fig. 10) ist unten wie ein Schiff geschweift, auf diesem Unterbau aber erhebt sich ein anderer hausartiger, hoher Bau, dessen Fronte ein mittleres Längshaus und zwei Seitenflügel zeigt, von denen ein jeder drei Stockwerke mit vielen kleinen Rundbogenfenstern enthält; bedeckt ist das Gebäude mit einem Dach, das mit mehreren Bodenluken versehen ist, in zweien solcher Öffnungen bemerkt man einen Hahn und eine Henne. In der obersten Etage des Mittelbaues schauen zwei Menschen und ein Schwan, in der mittleren drei vierfüßige Thiere, von denen Hirsch und Kuh zu erkennen sind, in der untersten, wie es scheint, wilde Thiere — das eine ähnelt einem Löwen — zu den Fenstern heraus.

Drittes Bild. Der Auszug aus der Arche.
(Genesis 8, 18 – 22).

Wir müssen uns hier den Zug der Thiere und den Zug der Familie Noah als gleichzeitig vor sich gehend denken. Der Zug der Thiere erstreckt sich noch bis in das fünfte Bild hinein. Die erste Figur im Zuge der Menschen schreitet ebenfalls mit einem Beine noch in das vierte Bild über; es ist dies ein Mann — wohl jedenfalls Noah —, der eine etwas längere, bis zu den Waden reichende Tunika trägt; seine Füße sind mit oben umgewulsteten Halbstiefeln bekleidet, in der Hand führt er einen langen Stab und schaut rückwärts nach dem Schweine, das zwischen ihm und den nachfolgenden Personen des Zuges läuft. Die Art und Weise, wie dies Schwein dem menschlichen Zuge einverleibt und wie es Gegenstand der besonderen Aufmerksamkeit Noah's ist, macht es uns höchst wahrscheinlich, daß wir dasselbe als das Opferthier zu betrachten haben, welches Noah, nach Vers 20, Gott opfern will. Freilich ist das Schwein ein den Juden für unrein geltendes Thier; vielleicht aber bestimmte unseren Maler einheimische Anschauungsweise — wie sie in Mährchen und abergläubischen Gebräuchen sich erhalten hatte —, welcher zu Folge das Schwein (der Eber) das gebräuchlichste Opferthier war*), gerade ein solches hier als Opferthier darzustellen. Nach diesem Opferthiere folgt nun der Zug der Männer und Frauen unter betenden und lobpreisenden Geberden, ihnen voran ein auch in der Ausmalung gut erhaltener Jüngling (Taf. XI, Fig. 2), lockigen Hauptes, gesenkten Blickes und mit sehr bezeichnender demüthiger Handgeberde. (Von seinem eigenthümlichen Obergewand wird unten unter „Antiquarisches" die Rede sein). Von den Frauen trägt die vorderste ein Geschirr. (Siehe unten Fig. 61). Im Hintergrund des Bildes, dessen Ausmalung überhaupt noch ziemlich gut erhalten ist, sind bereits, so kurz nach der Sündfluth, wieder belaubte Bäume sichtbar.

---

*) Vergl. Grimm, deutsche Mythologie, S. 631.

Viertes Bild. Noah trinkt den Wein.
(Genesis, 9, 20, 21).

Im Vordergrund dieses Bildes, von dem übrigen Theil desselben durch Gesträuch getrennt, ist noch der Zug der Thiere, der im vorigen Bilde erwähnt, sichtbar. Im Mittelpunkt des Bildes aber, ringsum von Weinlaub, Ranken und Trauben umgeben, sitzt Noah; mit der Rechten führt er den Pokal (siehe unter „Antiquarisches“ Fig. 60) zum Munde, mit der Linken preßt er aus Trauben Saft in ein Gefäß auf seinem Schooße aus.

Auch dieses Bild gehört zu denen, deren Ausmalung ziemlich gut erhalten ist. Das ganze Arrangement des Bildes ist höchst naiv und gemüthlich.

Fünftes Bild. Der trunkene Noah wird von Ham verspottet.
(Genesis 9, 21—23).

Selbst bis in den Vordergrund dieses Bildes erstreckt sich der Thierzug. Im Mittelpunkt des Bildes, halb sitzend, halb liegend, das trunkene, bartlose aber volle Haupt auf den Arm stützend, erblicken wir Noah (Taf. VII). Er trägt einen rosafarbigen Mantel und darunter eine grüne Tunika, sein Unterleib aber ist entblößt. Ham, sein Sohn, steht vor dem Trunkenen und blickt mit spöttischer Miene (Taf. XI, Fig. 6) nach seinen Brüdern im Hintergrunde, während er mit der einen Hand nach des Vaters Blöße deutet. Die Brüder aber im Hintergrunde weinen über des Vaters Schande.

Sechstes Bild. Noah verflucht Ham.
(Genesis, 9, 24—27).

Im Vordergrunde sehen wir Noah, wie er im Zorn die Fäuste gegen Ham ballt, um ihn zu verfluchen. Ihm gegenüber befindet sich Ham mit verschämter Miene, niedergeschlagenen Augen und flehender Handbewegung. Er ist schon im Weggehen begriffen, während er so sich flehend noch einmal nach dem Vater wendet. Es hat also unser Maler diese Familienscene so aufgefaßt, als werde Ham von Noah aus dem Hause verstoßen und in die Fremde verwiesen. Denn auch die mächtigen Schuhe, die Ham hier im Gegensatz zu den Übrigen trägt, sind jedenfalls als Reiseschuhe zu betrachten; auch die blosen, von den Hosen

unbedeckten Waden scheinen zu dieser Reisetracht zu gehören. Im Hintergrund des Bildes ist die ganze übrige Familie Noahs versammelt.

Die ganze Composition ist voll dramatischen Lebens und eine der hervorragendsten dieser Bilder. —

Siebentes Bild. Nimrod, der gewaltige Jäger und erste Tyrann. (Genesis 10, 8—10).

In der Mitte dieses Bildes kniet am Boden, wie es scheint mit verzweifelt flehender Geberde, ein Mann mit wildem Bart und struppigen Haar (eines der wenigen Beispiele dieser Bilder, daß Männer einen Bart tragen, der auf unseren Bildern immer ein Attribut der Wildheit, Rohheit und Gemeinheit zu sein scheint). Er trägt eine weite um die Hüften gegürtete Tunika und von den Hüften bis zum Boden herab hängt ihm eine gewaltige Jagdtasche, der man es ansieht, daß sie schon reiche Beute enthält (vergl. unten Fig. 33). Dieser Mann, unter welchem unser Maler den Nimrod dargestellt zu haben scheint, trägt abermals die Waden bloß und an den Füßen plumpe, massive Schnürschuhe, wie sie starken Fußgängern und Jägern geziemen. (Siehe unten Fig. 31). Vor ihm auf dem Boden liegen vier kleine rundliche Steine, wahrscheinlich zum Schleudern oder Werfen bestimmt. Um ihn herum aber bewegen sich zwei phantastische, teufelähnliche Ungeheuer, halb Thier und halb Mensch; der vordere trägt ebenfalls eine Jagdtasche (siehe unten Fig. 32), der andere scheint dem Nimrod eine Krone (siehe unten Fig. 19) vom Haupte zu nehmen oder aufzusetzen. Zu Häupten dieser Gruppe befindet sich ein Spruchband. Auf der Grenze zwischen dem vorigen sechsten und diesem siebenten Bild schreitet ein Mann in unser Bild herüber, der ein Banner (siehe unten Fig. 30), auf welchem eine Art Wappen sichtbar ist, in der Hand und an den Füßen Schnabelschuhe trägt (siehe unten Fig. 34). Dieser Bannerträger scheint nur als Attribut der Herrscherwürde Nimrods hier angebracht zu sein.

Die beiden Teufel, die den Nimrod erfassen, dürften wohl als die Teufel der Jagdwuth und der Tyrannei zu betrachten

sein, die nun kommen, um ihn in die Hölle abzuholen, wogegen er vergeblich anfleht.

Das Spruchband über diesem Bilde dürfte entweder auf Genesis 9, 10 zu deuten sein: „Ein gewaltiger Jäger vor dem Herrn," oder da Nimrod zu dem von Noah verfluchten Geschlechte Hams gehört, so dürfte dies Bild hier als Schlußstein der Geschichte Hams zu betrachten sein und das Spruchband könnte etwa die Worte Exod. 20, 2 andeuten sollen: „Ich der Herr dein Gott, bin ein eifriger Gott, der da heimsuchet der Väter Missethat an den Kindern bis in das dritte und vierte Glied, die mich hassen."

Nimrod wurde auch als Erbauer des Babylonischen Thurmes angesehen, welchem Werke ja auch der Segen Gottes entzogen war, als einem frevelhaften hochmüthigen Unternehmen.

Jedenfalls ist bei der Deutung dieses Bildes in Berücksichtigung zu ziehen, daß Nimrod aus dem Geschlecht des bösen, von Noah verfluchten Ham abstammt, daß er als ein „robustus venator coram domino" Gott mißfällig, ferner, daß er der erste Tyrann war und als Erbauer des gottverhaßten babylonischen Thurmes betrachtet wurde.

Achtes Bild. Einsetzung der Gerichtsbarkeit.
(Genesis 9, 5 und 6).

Auf diesem stark verletzten Bilde sehen wir links im Vordergrund einen größeren Mann, das Haupt mit einer Mütze, die fast einer phrygischen gleicht (siehe unten Fig. 35), bedeckt, dieser Mann legt von hintenher die beiden Hände auf die Schultern eines vor ihm stehenden Knaben. Vor den beiden Figuren aber befindet sich eine vollständige Gerichtsstätte, auf der alle Arten der Todesstrafe dargestellt sind. Dort sehen wir den Henker einen Verbrecher an den Galgen knüpfen, dort wird ein anderer auf das Rad geflochten, ein dritter wird durch das Beil hingerichtet, ein vierter gesteinigt, über einen anderen wird ein großes Gefäß, das eine flüssige Masse enthält, ausgegossen (vielleicht siedendes Wasser, Öl oder Pech?), daneben auf dem Boden steht noch ein ähnliches zweites Gefäß (siehe unten Fig. 63).

Oben in der Luft zwischen dem Galgen und den beiden menschlichen Figuren im Vordergrund, sind die wenigen Reste einer Engelsfigur bemerklich, die mit dem einen Arm auf das Hochgericht hinweist.

Ich wüßte diesem Bilde keine andere Deutung zu geben, als daß es sich auf die Einsetzung der Gerichtsbarkeit durch Gott, wie dies aus Genesis 9, 5 und 6 herausgefunden werden kann, beziehe.

Die Art und Weise, wie die ältere menschliche Figur auf diesem Bilde ihre Hände auf die Schultern des Knaben vor ihr legt, sieht so pädagogisch aus, daß man fast auf den Gedanken kommt, es sei dies Bild ganz besonders für die Jugend zur Beherzigung gemalt. Unwillkürlich fragte ich mich, ob nicht etwa dieser ganze mit Bildern ausgestattete Raum zur biblischen Unterweisung der Jugend benutzt worden sei, da in früherer Zeit sehr gern Räumlichkeiten, z. B. Kapellen, die in unmittelbarer Verbindung mit der Kirche standen, hierzu benutzt wurden, wie dies z. B. auch in Jena in der Michaeliskirche mit einer Kapelle unter dem Thurme der Fall war, die jetzt die „Mehlkammer“ genannt wird. —

Auch dieses Bild steht übrigens außerhalb der biblischen Reihenfolge, indem das vorige siebente Bild erst nach ihm folgen müßte. Jedoch der nähere Zusammenhang jenes siebenten Bildes mit der Geschichte Hams, dürfte den Maler wohl für diese Anordnung bestimmt haben. —

Neuntes Bild. Gott knüpft den Bund mit Abraham.
(Genesis 12, 1—3).

Links in einem mit romanischen Rundbogen verzierten Thronstuhle (siehe unten Fig. 57) sitzt die jugendliche Figur Gottes, langgelockten Hauptes, welches der Heiligenschein umgiebt. Sein Gewand hat die bei unserem Maler sehr beliebte Farbenzusammenstellung: der Mantel ist rosaroth, die lange Tunika darunter grün. Mit der einen Hand verdeckt Gott sein Antlitz, das ja kein Sterblicher schauen darf, die andere Hand reicht er wie zum Bunde dem vor ihm knieenden Abraham, dem er befohlen

hat nach Canaan zu ziehen. Abraham selbst ist bereits reisefertig, wie der kurze Mantel beweist, den er um die Schultern trägt und das Schwert, das er umgegürtet hat; auch steht bereits das Kameel, auf welchem er die Reise antreten will, gesattelt nebenan in dem nächstfolgenden zehnten Bilde, von dessen übrigem Inhalt es durch einen querlaufenden Waldessaum gesondert ist. Unter dem Kameele liegt auch die Mütze Abrahams (siehe unten Fig. 36), da er vor Gott im blosen Haupte erschienen ist. Im Hintergrund des ganzen Bildes erblicken wir drei reiche Rosettenfenster, wie sie dem Übergangsstil eigenthümlich (siehe unten Fig. 45), die zum Theil mit Teppichen behangen sind.

Dieses Bild führt uns in die Geschichte Abrahams ein. Auch in den Kapitelüberschriften der Bibel findet sich die Auffassung, daß Gott hier Genesis 12, 1—3 zum erstenmale seinen Bund mit Abraham knüpft, von neuem aber Genesis 13, 15 verheißt; daß er ihn Genesis 15, 18 bestätigt und Cap. 17, 1—3 abermals erneuert. In diesem Sinne der Schließung eines Bundes, eines Versprechens, ist also hier die Handreichung Gottes an Abraham zu deuten.

Zehntes Bild. Der Kampf der vier Könige gegen die fünf Könige.
(Genesis 14, 1—12).

Wir sehen auf diesem Bild in vollständiger mittelalterlicher Rittertracht (vergl. unten Fig. 26) eine Reihe Ritter. Der vorderste derselben scheint zu fliehen und hebt wie erschrocken die Hand in die Höh. Im Hintergrunde befindet sich Wald. Das Bild ist leider stark verletzt.

Es ist hier anscheinend der Kampf der neun Könige dargestellt, in Folge dessen Lot gefangen genommen wurde.

Elftes Bild. Der Bote an Abraham.
(Genesis 14, 13).

Rechts im Vordergrund sehen wir ein Pferd mit seinem (leider sehr stark verletzten) Ritter in vollem Laufe, dahinter (ebenfalls stark verletzt) die Figur Gottes, wie der Heiligenschein beweist, der das Haupt umgiebt. Gott scheint persönlich diesen reitenden Boden abzuordnen.

Ich wüßte diesem Bilde keine andere Deutung zu geben, als die, daß hier die Begebenheit Genesis 14, 13, wo ein Krieger aus dem Kampfe der neun Könige glücklich zu Abraham entkommt und ihm Botschaft von dem Vorgefallenen bringt, höchst naiver Weise so dargestellt sei, als ob Gott ihn persönlich an Abraham abgesendet habe. —

Zwölftes Bild. Die vier Könige werden von Abraham bei Nacht überfallen. (Genesis 14, 14, 15).

Wir sehen zunächst vor uns die Zinnen und Mauern einer Stadt (Dan); hinter der Stadtmauer, deren höchst kindliche perspektivische Zeichnung uns erlaubt, einen tiefen Einblick hinter sie zu thun, gewahren wir die schlafenden Gestalten der vier Könige (zwei ihrer Kronen unter Fig. 20 und 21). Im Vordergrund unterhalb der Stadtmauer öffnet Gott selbst (wie wiederum der Heiligenschein anzeigt) ein kleines Pförtchen in der Mauer und hält den gewaltigen Riegel desselben in der Hand. Durch dies rundbogige Pförtchen aber schlüpft in gebückter Stellung Abraham mit dem Schwert (siehe unten Fig. 29) an der Seite.

Dieses Bild scheint sich demnach auf den nächtlichen Überfall zu beziehen, in Folge dessen Abraham seinen Bruder Lot aus der Gefangenschaft der vier Könige befreit.

Die Art und Weise, wie sowohl hier als auch im vorigen Bilde Gott selbst persönlich in den Lauf der Handlung eingreift, ist jedenfalls höchst originell und beachtenswerth.

Das dreizehnte Bild ist fast ganz zerstört; nach den wenigen Resten und der biblischen Reihenfolge ist aber mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß hier Melchisedech, Abraham segnend, dargestellt war (Genesis 14, 18—20). Es war dies im Mittelalter ein sehr beliebter Stoff bildlicher Darstellungen. Auf unserem Bild bemerkt man nur noch die Reste einer betenden und einer gekrönten Figur. —

Dritte Reihe.

Erstes Bild. Die Bewirthung der drei Engel durch Abraham*).
(Genesis 18, 1—8).

Im Mittelpunkte des Bildes steht eine reichlich mit Speisen besetzte Tafel, die mit einem Tischtuch bedeckt ist; hinter dem Tisch haben die drei Engel Platz genommen; vor dem Tisch sehen wir drei Knaben damit beschäftigt, Schüsseln mit Speisen und Pokale mit Getränken herbeizutragen.

Zweites Bild. Lot wird durch die Engel von der Verfolgung der Sodomiter errettet.
(Genesis 19, 9—11).

Links im Vordergrund erblicken wir einen Theil von Lots Haus, mit Zinnen gekrönt und mit einer hohen Rundbogenthür versehen, deren untere Hälfte durch einen Thürflügel verschlossen ist, während die obere Hälfte offen steht (vergl. unten Fig. 49). Vor dem Hause ist ein Haufe Volks versammelt, von welchem einige mit großen Balken gegen die Thüre anstürmen. In der offenen oberen Hälfte der Thür aber ist ein Engel sichtbar, der den Lot durch den ein wenig geöffneten unteren Thürflügel beim Genick in das Innere des Hauses hereinzieht, so daß sein Kopf innerhalb des Rahmens des vorigen ersten Bildes erscheint.

Drittes Bild. Dem Lot wird der Untergang Sodoms verkündigt.
(Genesis 19, 12—22).

Links sehen wir Lot, vor ihm steht ein Engel, der ein Spruchband in der Rechten hält, während die Linke in sprechender Bewegung ist. (Taf. XI, Fig. 3).

Die Bemalung ist bei dem Engel fast ganz erhalten, so daß

*) Dieses Bild ist allerdings doppeldeutig, indem ja auch in der unmittelbar folgenden Geschichte Lots eine ganz ähnliche Bewirthung der Engel vorkommt. Die Dreizahl der Engel aber weist mehr auf Abraham hin, obwohl Abraham die Engel im Freien bewirthete, während hier die Bewirthung in einem Zimmer vor sich geht, wie bei Lot. Da die Bewirthung der drei Männer durch Abraham ein sehr häufig vorkommender Bilderstoff ist, so spricht die größere Wahrscheinlichkeit dafür, daß diese hier dargestellt sei — es könnte aber der Maler auch beide Stoffe zu einer Darstellung verschmolzen haben.

diese Figur für die in der Ausführung vom Maler befolgte Behandlung des Gewandes als ein Musterbild zu betrachten ist. Das Gewand zeigt in dem langen weichen und fließenden Faltenwurf entschieden die Behandlungsweise des frühgermanischen Stiles der Malerei.

Viertes Bild. Der Untergang Sodoms.
(Genesis 19, 24, 25).

Wir sehen auf diesem Bilde die ganze Stadt Sodom mit ihren Mauern, Zinnen, Thürmen, Thoren und Häusern vor uns (siehe unten Fig. 46 und 47); Flammen schlagen aus der Stadt auf und dicke Rauchwolken wirbeln empor. Innerhalb der Stadt sind zwei Männer mit wehklagenden Geberden zu bemerken, ein dritter stürzt kopfüber zu Boden, ein vierter kauzt, auf Hände und Füße zugleich sich stützend, am Boden außen vor den Mauern der Stadt, von denen er heruntergestürzt oder heruntergesprungen zu sein scheint, um sich zu retten.

Fünftes Bild. Der Auszug Lots aus Sodom.
(Genesis 19, 26).

Aus einem Thore der Stadt Sodom, das noch mit der Darstellung des vorigen Bildes zusammenhängt, zieht Lot mit seiner Familie aus. Dem Thore zunächst bemerken wir die Gestalt seiner Frau, die gegen das Gebot der Engel rückwärts nach Sodom schaut, um zur Salzsäule zu werden; ihre Tracht (vergl. unten „Antiquarisches") ist bezeichnend für die Frauentracht der Zeit des 14. Jahrhunderts.

Sechstes Bild. Lot wird von seinen Töchtern trunken gemacht.
(Genesis 19, 30—36).

In der Mitte des Bildes am Boden liegt mit halbentblößtem Körper Lot. Zu ihm hernieder neigt sich die eine seiner Töchter, ihm einen Pokal zum Trinken darreichend. Im Hintergrunde bemerkt man Bäume und einige andere weibliche Figuren; im Vordergrund kauert eine andere weibliche Figur am Boden und setzt einen Topf über Reißfeuer.

Siebentes Bild. Gott versucht Abraham, indem er ihm Isaaks Opferung befiehlt.
(Genesis 22, 1—2).

Abraham kniet betend vor seinem Hause (siehe unten Fig. 48); er trägt eine lange Tunika, die bis zu den Füßen herabreicht. Ihm gegenüber kniet ein Engel mit Spruchband. Oben am Himmel aber, mit beiden Armen auf eine rundbogig ausgezackte Wolke aufgestützt, ist Gott selbst als Brustbild sichtbar.

Der Maler hat also seinen Stoff so aufgefaßt, daß Gott die Worte der Versuchung durch einen seiner Engel zu Abraham sprechen läßt, während er selbst von oben beobachtet, welchen Eindruck die Worte auf Abraham machen. Letzterer aber hört den göttlichen Befehl, wie die betende Handgebehrde beweist, mit frommer Ergebung an.

Die Erscheinung Gottes auf einer Wolke darzustellen, wie dies in unseren Bildern noch häufig vorkommt, dafür fand der Maler biblische Anhaltepunkte in 2 Mos. 16, 10, wo es heißt: „die Herrlichkeit des Herren erschien in einer Wolke," und in Psalt. 104, 3: „Du fährest auf den Wolken wie auf einem Wagen" u. a. m. —

Achtes Bild. Abraham geht mit Isaak zum Opfer.
(Genesis 22, 6).

Rechts im Vordergrunde sehen wir Abraham einherschreiten, in der einen Hand das gewaltige Schwert tragend, mit der anderen Hand faßt er den Mantel, der ihm von der Schulter herabgefallen ist, an der Hüfte in einen Zipfel zusammen. Hinter ihm drein schreitet, nur mit einer kurzen Tunika bekleidet, der Knabe Isaak, gebückt unter der Holzbürde, die er auf seinem Rücken trägt. Die Ausmalung des Isaak-Kopfes ist gut erhalten. Den Hintergrund des Bildes bilden Felsen und Bäume.

Neuntes Bild. Abraham im Begriff Isaak zu opfern.
(Genesis 22, 9—13).

Rechts im Vordergrund kniet betend, das Haupt vorneigend, um den Schwertstreich zu empfangen, Isaak; Abraham aber hat das Schwert mit beiden Händen gefaßt und holt weit

aus, um den tödtlichen Streich zu führen. Doch der Engel, vom Himmel herniederfahrend, hält mit der einen Hand das Schwert auf, mit der anderen Hand weist er nach einem Widder, der sich im Hintergrund in Gestrüpp verfangen hat.

Zehntes Bild. Gott segnet Abraham und sein Geschlecht und verheißt den Messias.
(Genesis 22, 15—18).

Im Vordergrunde am Boden knien Abraham und Isaak, beide betend gen Himmel schauend, wo Gott, die Weltkugel auf der Achsel tragend, als Brustbild auf einer rundbogig ausgezackten Wolke erscheint und die Rechte segnend über Abraham breitet. Im Hintergrund gewahrt man wiederum Felsen und Bäume.

Diesmal spricht also Gott persönlich zu Abraham, ohne die Vermittelung eines Engels.

Elftes Bild. Die Erscheinung des Messias.
(Genesis 22, 18).

Wir sehen hier im Mittelpunkte die jugendliche Figur des so eben Abraham verheißenen Messias von vier Engeln auf einer rundbogig ausgezackten Wolke emporgehalten, u. so dem Abraham gewissermaßen persönlich vorgestellt.

11.



Der Messias hält die Hände in betender Geberde und ist nur mit einer langen Tunika bekleidet.

Der Aufbau der ganzen Gruppe ist eigenthümlich symmetrisch, aber nicht ohne Geschmack angeordnet. Auch hier ist der Faltenwurf durchaus der weiche, fließende, welcher der germanischen Periode der Malerei eigenthümlich ist.

Zwölftes Bild. Abraham und Isaak verlassen die Opferstätte.
(Genesis 22, 19).

Das stark beschädigte Bild zeigt uns die Reste der Figur Abrahams und des Knaben Isaak, der in der einen Hand eine Schüssel, in der anderen eine Büchse trägt. Im Hintergrund sind Bäume sichtbar und die Spuren des statt Isaak von Abraham dargebrachten Brandopfers.

Dreizehntes Bild. Der Tod Sahra's.
(Genesis 23, 1, 2).

Die wenigen Reste des fast ganz zerstörten Bildes zeigen uns ein Dach, unter welchem auf einem Lager die Spuren der sterbenden Sahra zu sehen sind, von welcher, wie es scheint, ihre Angehörigen weinend Abschied nehmen. —

Vierte Reihe.

Erstes Bild. Elieser und Rebekka am Brunnen.
(Genesis 24, 11—24). Taf. VIII, Fig. 2.

Im Mittelpunkt des Bildes sehen wir das viereckige steinerne Brunnengehäuse eines Ziehbrunnens. Links vor dem Brunnen steht Elieser; um seinen Hals befestigt ist der bis zu den Kniekehlen reichende Reisemantel; unter demselben trägt er eine kurze Tunika, die um die Hüften gegürtet und unten mit einem breiten Saume verbrämt ist — eine Auszeichnung der Vornehmeren und der Festgewänder. An der linken Seite trägt er das mit einem starken Knauf versehene Schwert. Sein Haupt ist, als ob er selbst der Liebende, nicht für einen Anderen Werbende wäre, schmachtend zur Seite geneigt. Die linke Hand ruht auf dem Eimer des Brunnens, mit der Rechten überreicht er an die ihm gegenüber neben dem Brunnen stehende Rebekka mit gesuch-

ter Grazie einen Ring. Rebekka selbst hält verschämt die rechte Hand vor das Antlitz, in der linken trägt sie einen Wasserkrug. Bekleidet ist sie mit einem oben stark ausgeschnittenen Schleppenkleide, die gegürtete Taille ist nach der Mode der Zeit auffallend stark eingeschnürt. Um das Haupt schlingt sich ihr das „Kränzchen", das Zeichen des jungfräulichen Standes. Im Hintergrunde hinter Elieser stehen zwei Kameele, von denen das eine nach Wasser schreit; vor und hinter dem Brunnen gewahrt man außerdem Bäume und Strauchwerk.

Zweites Bild. Rebekka's Brautfahrt.
(Genesis 24, 60, 61). Taf IX, Fig. 1.

Im Vordergrund erblicken wir Elieser und Rebekka, beide auf Kameelen sitzend. Elieser reitet voraus und wendet sich mit rücksichtsvoller Galanterie rückwärts nach Rebekka, die er sorglich an der Hand leitet; diese, nach Frauenart reitend, senkt verschämt den Blick und folgt ihm willig; ihr in weichen Falten fließendes Gewand schmiegt sich genau den Körperformen an; um den Hals trägt sie eine der Spangen, die ihr Elieser zum Brautgeschenk überreichte. Rechts im Hintergrunde unter der rundbogigen, mit einem dreieckigen Giebel gekrönten Pforte des Hauses steht die Mutter der Rebekka, angethan mit einem langen Unterkleid und einem Mantel; ihr Haupt umschließt das matronenhafte, haubenartige Kopftuch; sie ertheilt der abziehenden Tochter, wie die bezeichnende Handgeberde beweist, den mütterlichen Segen, auf dessen Worte: „Wachse in viel tausendmal tausend, und dein Saame besitze die Thore seiner Feinde" das Spruchband, das von ihren Händen ausgeht und sich über die abziehende Gruppe wölbt, zu deuten ist. Links im Hintergrunde ist ein Baum sichtbar.

Es erinnert diese wirklich liebenswürdige Composition noch mit voller Frische an die Zeit des Minnedienstes. —

Drittes Bild. Der Tod Abrahams.
(Genesis 25, 7, 8).

Im Vordergrund erblicken wir Abraham auf dem Sterbelager; einfach ist die bis zum Boden herabreichende Decke dessel-

ben gefaltet; zu Kopf des Lagers liegen über einander zwei viereckige, an den Ecken mit Quasten verzierte Kissen, an welche der Sterbende seinen Rücken lehnt, sorglich unterstützt durch den Arm seines Weibes Ketura. Abraham nimmt Abschied von dreien seiner jungfräulichen Töchter, deren aller Haupt das Kränzchen ziert (siehe unten Fig. 43 und 44). Die dem Vater zunächst stehende Tochter hält weinend die eine Hand vor das Auge, die andere streckt sie dem Vater zum Abschied hin, während dieser seine Hand auf ihre Schulter legt; sie scheint sehr außer sich zu sein, da auch die Mutter ihr tröstend die Hand aufs Haupt legt. Seine Linke reicht der Sterbende der zweiten Tochter hin, die auch ihm die Rechte zum Abschied darreicht; hinter dieser hat auch schon die dritte Tochter die Hand erhoben, um ja nicht mit dem Abschied zu spät zu kommen.

Es ist dies eine äußerst gemüthvolle rührende Composition, in der Alles voll dramatischen Lebens ist.

Viertes Bild. Der Egypter Untergang im rothen Meer.
(2 Mos. 14, 13—28). Taf. IX, Fig. 2.

Dies leider stark verletzte Bild zeigt uns die Egypter als einen Trupp gewappneter Reiter; über ihnen schlagen die Wellen des Meeres — durch eine dreibogige Schlangenlinie angedeutet — zusammen; auch der Meeresboden ist durch ähnliche Linien bezeichnet. Von den noch erhaltenen Figuren sehen wir den einen Ritter kopfüber vom Pferde stürzen, ein zweiter versucht vergebens sein mit ihm versinkendes Pferd am Zügel wieder empor ans Licht des Tages zu ziehen, der dritte aber streckt hilflos, in der bezeichnenden Geberde Ertrinkender den einen Arm in die Höhe. Auch links am Boden bemerkt man den Kopf eines zum Meeresgrund Herabgesunkenen. Die beiden Pferde, deren Köpfe man rechts neben einander bemerkt, speien aus dem geöffneten Maule mit bezeichnend vorgestrecktem Halse Wasser.

Auch diese Darstellung ist unleugbar voll dramatischen Lebens; die starke Verletzung des Bildes ist daher doppelt zu beklagen. —

Fünftes Bild. Die Juden, dem rothen Meere glücklich entronnen.
(2 Mos. 15). Taf. X, Fig. 1.

Wir sehen auf diesem Bilde den Zug der Juden unter Dankgebeten für ihre wunderbare Errettung ihres Weges weiter ziehen. Voran schreitet eine Figur, die bischöfliche Mitra auf dem Haupte tragend, welche hier wohl Aaron in der Würde des Hohenpriesters bezeichnen soll. Hinter diesem folgt eine zweite Figur mit einem Palmzweig in den Händen, welche wie es scheint, Moses darstellt; nach ihm, reihenweis geordnet und von Mirjam eröffnet, der Zug der Juden, Männer und Frauen.

Dies Bild ist außer seiner klaren Gruppirung besonders werthvoll wegen der reichen Gewandmotive, die den Stil der früheren germanischen Periode der Malerei in ausgeprägtester Weise zeigen.

Sechstes Bild. Caleb und Josua, von der Kundschaft aus dem gelobten Land heimkehrend.
(4 Mos. 13, 1—27). Fig. 12.

12.



Wir sehen hier zwei Männer in der Tracht des gewöhnlichen Volkes; ihre Kleidung besteht aus einer kurzen, um die Hüften gegürteten Tunika mit eng anschließenden Ärmeln, welche aber am Ellenbogen mit einem spitzen Zipfel ausgeputzt sind. An den Beinen, über den engen Hosen tragen sie bis zum Knie reichende, oben umgewulstete Strümpfe; die Füße stecken in Socken, die ebenfalls einen wulstigen oberen Rand haben. Der vordere der beiden Männer trägt eine spitze Mütze. (siehe unten Fig. 37). Beide Männer tragen auf einer Bahre die kolossale Weintraube und auf einem förmlichen Gerüst darüber Granatapfel und Feige. Die Traube ist augenscheinlich sehr schwer von Gewicht, denn der vordere der Träger geht gebeugt unter ihrer Last und scheint seinen Gang, weil er von der Wucht der Traube nach vorn geschoben wird, zu hemmen, während der hintere Träger, nach welchem der vordere sich umschaut, mehr von der Last nachgezogen wird. Im Hintergrund rechts und links sind zwei Bäume symmetrisch angeordnet.

Siebentes Bild. Wachteln und Manna fallen vom Himmel.
(2 Mos. 16, 13—36).

Wir sehen auf diesem Bilde eine wahre Flut von Wachteln und Mannabrod, die ziemlich wirr durch einander gemischt sind, vom Himmel fallen, und schon stehen im Vordergrund am Boden drei Gefäße (vergl. unten Fig. 62 und 64) mit Manna angefüllt, deren Mündung übrigens noch gänzlich ohne Perspektive in voller Rundung gezeichnet ist.


13.

Vier Männer, von denen der eine die spitze Judenmütze trägt (siehe unten Fig. 40), sind beschäftigt, die herabfallenden Himmelsspeisen zu erhaschen, während ihnen gegenüber, mit einer langen Tunika bekleidet, Moses steht, eine Gesetzestafel von viereckiger Form, mit langen infulartigen Bändern behangen, in der Hand haltend (Fig. 13).

Auch Wachteln haben die vier Männer schon gefangen und sie mit den Hälsen unter ihrem Gürtel befestigt.

Die Bewegungen und Geberden des Fangens und Haschens sind sehr lebendig ausgedrückt, wenn auch im Einzelnen manches übertrieben ist*).

*) Auffallend ist es, daß dieses siebente Bild gegen die biblische Reihenfolge dem vorhergehenden sechsten Bilde nachgesetzt ist: an dieser Stelle scheint ein reines Versehen von Seiten des Malers obgewaltet zu haben.

Achtes Bild. Die Anbetung des goldenen Kalbes.
(2 Mos. 32, 1—26).

Im Mittelpunkte dieses stark verletzten Bildes erblicken wir eine Standsäule (siehe unten Fig. 53), auf welcher die Spuren des goldenen Kalbes sichtbar sind. Links gewahren wir vieles Volk, theils am Boden kauernd, theils stehend, rechts sehen wir Aaron den Hohenpriester, wie immer in Bischofskleidung dargestellt, vor ihm ein festlich geschmücktes Paar, von welchem der Mann Schnabelschuhe an den Füßen trägt, die Dame aber ist angethan mit einem oben weit ausgeschnittenen, enggeschnürten, purpurfarbigen Schleppenkleide. Dies Paar scheint den Reigen des (Vers 6 und 18 erwähnten) „Singetanzes" eröffnen zu wollen.

Neuntes Bild. Die Strafe für die Abgötterei.
(2 Mos. 32, 26—29).

14.



Wir sehen hier im Vordergrunde mehrere Männer eine blutige Metzelei unter den Juden anrichten. Es sollen dies wohl die Männer des Stammes Levi sein, die auf Mosis Geheiß die Sünde der Abgötterei an den Juden rächen. Am Boden liegen bereits mehrere Leichen. Im Hintergrunde sind die Zelte des Lagers der Juden zu sehen. Oben am Himmel aber, als Brustbild auf einer Wolke erscheinend (Fig. 14) ist Gott selbst sichtbar, weinend über die Abgötterei der Juden. Er ist höchst naiv dargestellt: mit dem Thränentuch vor den Augen.

Der Maler hat hier also Gott nicht nach den Worten der Bibel und nach der Anschauung des Judenthums zornig dargestellt, sondern nach der Anschauung des Christenthums als trauernd.

Zehntes Bild. Die Salbung Davids.
(1 Sam. 16, 11—13).

Wir sehen die Söhne Isai, unter denen sich auch ein Bärtiger (Fig. 15) befindet, am Boden kauern, im Vordergrund aber ist der jugendliche David sichtbar, über welchen Samuel das Gefäß mit dem Salbungsöle ausgießt. Ringsherum stehen Zuschauer, unter denen sich ebenfalls einige Bärtige befinden. Im Hintergrund sind Bäume sichtbar.

15.



Elftes Bild. David mit dem Haupte des Goliath.
(1 Sam. 17, 49—54).

Die jugendliche Figur des David trägt in der einen Hand das gewaltige Schwert des Goliath, in der anderen das Haupt des Riesen selbst, das ein wilder Bart noch schrecklicher macht. Im Hintergrunde sehen wir die Juden über die Philister herfallen und sie niedermetzeln. Das Thal, von welchem in Vers 52 die Rede ist, ist durch die dasselbe einschließenden Berge bezeichnet.

Zwölftes Bild. Moses kommt mit glänzendem Angesichte vom Berge Sinai.
(2 Mos. 34, 29—31).

16.



Rechts sehen wir Moses (Fig. 16), den Stab in der Hand haltend, auf der Stirn trägt er Hörner — die cornuta facies der Bibel — und ein zackiger Heiligenschein umgiebt sein Haupt. Links vor ihm steht ein Haufe Juden, voran Aaron der Hohepriester in seiner Bischofskleidung und die „principes synagogae," die Obersten der Gemeinde. Einer der letzteren trägt einen Eisenhut (siehe unten Fig. 28). Diese alle sind theils mit der Handgeberde des Erstaunens, theils mit jener, welche man anwendet, um das Auge vor Blendung zu schützen, dargestellt. Jedenfalls hat diese Darstellung direkten Bezug auf Vers 30, wo es heißt:

„Und da Aaron und alle Kinder Israel sahen, daß die Haut seines Angesichts glänzte, fürchteten sie sich, zu ihm zu nahen."

Dreizehntes Bild. Moses vor dem feurigen Busche.
(2 Mos. 3, 1—8).



Dies leider sehr stark verletzte Bild zeigt uns die Gestalt Mosis vor dem feurigen Busche betend knien; er ist der biblischen Erzählung gemäß barfuß, und seine Schuhe stehen neben ihm. Auch hier ist sein Haupt als cornuta facies dargestellt (Fig. 17). Von dem feurigen Busche sieht man auf diesem Bilde nur noch unbestimmte Umrisse und das Roth der Flammen.

Über die auffallende Abweichung dieser beiden letzten Bilder von der biblischen Reihenfolge wird weiter unten gesprochen werden.

Fünfte Reihe.

Erstes Bild. Der Engel verkündigt dem heiligen Joachim die Geburt der Maria.

Wir sehen den heiligen Joachim, eine spitze Mütze (siehe unten Fig. 39) auf dem Haupte tragend; eine Reisetasche hängt über der kurzen Tunika und in der Hand hält er einen Wanderstab. Mitten unter einer Heerde Kühe, Schafe, Pferde, Ziegen und Esel, steht er traurig in sich versunken da.

Im Hintergrund aber, oben in den Wolken, erblicken wir den Engel, der ihm die Geburt Mariä verheißt; von seinen Händen geht ein aufgerolltes Spruchband aus (siehe unten Fig. 66).

Die nicht biblische Legende von St. Joachim und dessen Gemahlin, der heiligen Anna, einer Lieblingsheiligen Thüringens, finden wir sehr ausführlich in mittelalterlicher Weise erzählt in dem „Passional, d. i. der heyligen Leben, gedruckt durch Anthonius Koberger, Nürnberg 1488, Bl. 268."

Die auf unser Bild bezüglichen Stellen der Legende sind folgende:

„Es was ein seliger mann von Nazareth und hieß Joachim, der nam ein frawen die hieß Anna, die waren beyde

gerecht und dienten Gott mit vleiß tag und nacht .... und waren zweyntzig jar bey einand das sie nye keyn kind gewunnen. darum waren sie ser betrubet, und baten got mit grossem ernst, das er in ein kind gebe, so wolten sie yms zu dienst geben. Darnach zu einen grossen hochzeytlichen fest da kam Joachim zu Jerusalem und vil volks. und da er in den tempel kam zu dem altar und öpffern wolt als dy andern, da sprach der briester zorniglichen zu ihm: wi getarfst du zu dem altar kummen, wann du von Got und von der Ee verfluchet bist, und dein Opfer ist Got nit genem, davon daz du unberhafft bist. Da erschrack Joachim und schemet sich als ser, daz er nit wider heym in sein hauß dorft geen. und gieng zu seinen knechten dy des viehs hutten auff dem feld. Da er nun etlich weyl bei in gewesen was mit grossem trubsal, und Anna sein haußfraw in grossem leyd und ungemach was umb das sie nicht west wo Joachim ir wirt hin kummen was, da kam der engel Gottes zu im und sprach: Got hat mich zu dir gesandt und hat dein gebet erhört und hat dein scham angesehen. Dein fraw Anna dye sol dir ein schöne tochter geberen, die solt du Mariam heissen und die wirt geheyliget in irer muter leyb, und wirt erfullet mit dem heyligen geyst; und als sy von einer unberhafften muter geboren wirt, also wirt gottes sun von hymelreych von irem junckfrewlichen leyb geboren. des nam wirt geheyssen Jesus...... und hab dir daz zu einem warzeychen: wenn du kumpst gen Jerusalem und das goldin tor, so begegnet dir dein wirtin anna. Damit verschwant der engel und erscheyn sant anna auch, und verkundet ir alles daz, daz er irem wirt geoffenwart hat.“ —

Zweites. Bild. St. Joachim und St. Anna begegnen sich am goldenen Thore.

Wir gewahren im Hintergrunde ein großes mit Zinnen gekröntes Rundbogenportal, davor auf einer von Engeln getragenen Wolke sehen wir St. Joachim und St. Anna in zärtlicher Umarmung; ein gemeinsamer gewaltiger Heiligenschein umgiebt ihre Körper vom Haupt bis in die Mitte des Leibes — hier

jedenfalls als Symbol für die nicht irdische, sondern himmlische Empfängniß der heiligen Anna zu deuten.

Die Zeichnung dieses Bildes ist von einer für jene Zeiten außerordentlichen Anmuth und Zartheit.

Die betreffende Stelle der Legende heißt:

„...und darnach begegneten sie aneinand under der gulden porten als in der engel gesagt het. da waren sy des kindes sicher, daz von in geboren solt werden und waren gar fro und dankten got seiner gnaden.“

Drittes Bild. Die Geburt Mariä.

Die heilige Anna, angethan mit einem am Saum zackig ausgeschnittenen schleierartigen Kopf- und Busentuch (siehe unten Fig. 41), sitzt aufrecht in dem im Vordergrund des Bildes stehenden Bett (siehe unten Fig. 54); ihr gegenüber stehen zwei Matronen, die vordere mit dem Zackenhäubchen, wahrscheinlich die Hebamme, präsentirt ihr auf den Armen die neugeborene Maria, die die Ärmchen auf der Brust wie betend kreuzt. Die hintere Matrone mit dem Kopftuch neigt sich vorwärts, um das Kindlein genau anzuschauen, an der Seite trägt sie eine Umhängetasche (siehe unten Fig. 58). Im Hintergrunde steht eine männliche Figur mit krausgelocktem Haupthaar — wohl Joachim. Das Bild ist oben durch einen dreifachen Rundbogen begrenzt (siehe unten Fig. 52), der das Gewölbe der Stube repräsentiren soll. Im Vordergrund am Boden vor dem Bett steht ein Nachtstuhl (siehe unten Fig. 56), ein Henkelkrug (siehe unten Fig. 59), ein Fußbänkchen (siehe unten Fig. 55) und eine Katze spielt vor diesem wie es scheint mit einem Knaule.

Das Ganze ist eine höchst gemüthvolle häusliche Scene und gehört ebenfalls zu den gelungensten Compositionen dieser Bilder.

In der Legende von der Geburt Mariä heißt es in dem Straßburger Passionale (gedruckt durch Joh. Knoblauch 1517), Blatt 172:

„Der lieben frawen sant Annen was nun die Zeit kommen, das sie geberen solt, do gebar sie ein künigin hymelreichs und erdtrichs. Die was auch also schön, dass nie

kein schöner mensch geborn ward on gott der herr allein dann sie.“

Viertes Bild. Die dreijährige Maria steigt die fünfzehn Stufen des Tempels allein hinauf, um Gott zu opfern.

Das leider sehr stark verletzte Bild zeigt nur noch wenige Spuren von der auf den Stufen des Tempels wandelnden Figur der kleinen dreijährigen Maria, die die Händchen betend erhoben hat. Dicht dabei steht ein Priester in bischöflichem Gewand und die heilige Anna, die das Gefäß mit dem Opfer hält, welches der Priester weiht.

Im Hintergrunde erblickt man drei andere Figuren als fromme Zuschauer, und außerdem die rundbogige Architektur des Tempels (siehe unten Fig. 50).

In der Legende des Straßburger Passionale, Blatt 172 heißt es:

„Und da unser fraw dreü jar alt was, da ging das heilig kindt mit seiner mutter Anna und mit seinem vater Joachim gen Hierusalem, und sie ging fünnfftzehen Stafeln uff on aller menschen hilff, und das junckfrewlin opfferet mit seinen heiligen henden das opffer gottes uff den altar und sich selber, da wunderten des sich alle menschen die in dem tempel waren und sprachen: was wil uß disem kind werden, was thut gott grosser wunder mit im, daz kind ist groß vor gott und vor den menschen!“

Fünftes Bild. Die Verlobung Mariä mit Joseph.
Taf. XI, Fig. 1.

Im Mittelpunkte des Bildes gewahren wir in bischöflicher Kleidung den Hohenpriester, welcher das vor ihm stehende Brautpaar Maria und Joseph segnet, indem er seine Rechte auf den rechten Arm Joseph's legt (der die rechte Hand Maria's erfaßt hat), die Linke aber zum Segensspruch hoch erhebt. Joseph, in höchst origineller ungezwungener Haltung, trägt den Stab in der Hand, an dessen Erblühen er als der rechte Bräutigam Maria's erkannt worden war.

Links im Hintergrunde erblicken wir den mit Teppichen be-

hangenen Altar, auf welchem ein Buch liegt und ein Leuchter *) steht; rechts im Hintergrunde stehen die vier Zeugen der feierlichen Handlung. Links im Vordergrunde vor dem Paare kniet als Zeuge des Himmels ein Engel, der ebenfalls wie die Zeugen im Hintergrunde, die Hände betend erhoben hat.

Zu oberst im Bilde aber, auf einer Wolke als Brustbild sichtbar, erblicken wir Gott selbst, die Strahlenkrone auf dem Haupte tragend, während er die Rechte segnend über das Brautpaar breitet.

Es ist dies eine sehr wohlgeordnete und innig gedachte Composition.

Die Legende von der Verlobung Mariä mit Joseph, welche hier verbildlicht ist, lautet (Nürnberger Passionale, Blatt 365):

„Da die zeyt kam das die wirdig Junckfraw Maria bey vierzehen jaren was, da wolt man ir einen man haben gegeben nach der Juden gewonheyt. Da sprach sy: ich hab alle tag mein keuschheit behalten, und hab got gelobt ich wöll sy behalten die weyl ich lebe. Uber solliche vernüfftige wort kunden dy briester des tempels der wirdigen junckfrawen Marie nichts geantworten, und sy giengen zu rat was in den sachen zethun wer .... da was ein erfarner der geschrifft und in der sprach: ... wir sullen got mit vleyß bitten, das er uns zu erkennen geb, wy wir mit der jungfrawen sollen tun .... da kam ein stymm von Got in den tempel, daz horten alle, die da waren, die sprach: Alle die mann die von Davids geschlecht sein und noch nicht haußfrawen haben, die sollen all in den tempel kummen und soll yeglicher ein dürre gerten bringen; so sult ir mit vleyß merken wes yegliche gert sey, und welichs gert bluet und blumen bringet und der heylig geyst darauff sitzet, dem sol Maria zu einer frawen werden. Da kamen vil mann dar und yeglicher hoffet sein gert wurt bluen .... da sy lang ge-

*) Oder sollte es der ausschlagende und blüthentreibende Stock Josephs sein, der in ein irdenes Gefäß gestellt wäre? Die undeutliche Zeichnung läßt es unentschieden; doch würde dies in näherer Beziehung zur Legende stehen.

warteten, do kam dy stymm aber von Got und sprach: Es ist einer geborn von Davids geschlecht, der heyst Joseph und sitzt zu Bethlehem, der ist Mariae wirdig...... und ist als demutig das er sich unwirdig duncket, darum ist er nit hye. Da sandten dy briester nach im; da was er zuhandt gehorsam und kam mit seiner dürren gerten in den tempel. da ging im der briester entgegen und nam im die gerten auß der handt und trug sy zu dem altar zu den anderen. da gewann sy zuhandt blumen, uud der heylig geyst saß darauf sihtiglichen in einer tauben gestalt .... und die briester geboten Joseph, er solt Mariam nemen zu einem gemahel und solt irer Keuscheit huten und solt ir eelich trew erzeygen. Da sprach Joseph: des bin ich unwirdig; Doch wil ich got und euch gehorsam sein, und als ich got mein keuscheit gelobt und behalten hab bissher, also wil ich sy mit ir behalten biß an meinen tod. Also gaben die briester Mariam und Joseph zesammen nach dem gesetz der ee."

Sechstes Bild. Die Verkündigung Mariä.
(Luk. 1, 26—35). Taf. X, Fig. 2.

Im Vordergrunde neben einem sehr alterthümlich gearbeiteten Gebetpult, auf dem ein aufgeschlagenes Meßbuch liegt, kniet die Jungfrau Maria, die Stirn und das lockige Haar ziert das jungfräuliche Kränzchen und ein Mantel umschließt ihre demüthige Figur. Leider ist der Oberkörper der Figur stark verletzt wie auch der ihr gegenüber kniende Erzengel Gabriel nur noch in wenigen sehr undeutlichen und verblichenen Linien erhalten ist*). Der Erzengel ist krausgelockten Haares, vor sich in der linken Hand hält er das Spruchband, das die Worte des Engelsgrusses: „Ave, gratia plena, dominus tecum etc." versinnlichen soll. Die rechte Hand hat er sprechend erhoben. Über Gabriel, auf der rundbogig ausgezackten „umschattenden" Wolke erblickt man Gott selbst als Brustbild, mit dem Fürstenmantel

*) Die Zeichnung des Engels auf Taf. X, Fig. 2 ist nicht als maßgebend zu betrachten, da die Figur zu schlecht erhalten ist, als daß man die Zeichnung mit Sicherheit wiedergeben könnte.

angethan und die Weltenkugel auf der Achsel tragend; mit halb gebietender, halb segnender Handbewegung erfüllt er bereits die Verkündigung des Engels, indem auf einem vom Munde Gottes ausgehenden Strahl — der den göttlichen Willen, den λόγος versinnlicht — das winzige Christkindlein in sichtbarer Gestalt zu Maria herniederschwebt, und zwar nimmt das Kindlein die Richtung nach dem Ohr Maria's, da nach alter Anschauung Maria den Heiland durch das Ohr „wesentlich und persönlich" empfing.

Im Hintergrunde sehen wir eine reiche Architektur mit Zinnen und Thürmen gekrönt, mit einem Rundbogenthor und einem oben rosettenartig gestalteten, unten in einen geraden Steg auslaufenden Fenster, wie diese Form zur Zeit des Ausganges des romanischen Stiles, im sogenannten „Übergangsstil" besonders häufig angetroffen wird.

Auch für die Auffassung der hier geschilderten Darstellungsweise der Verkündigung Mariä finden wir bestimmte Anhaltepunkte in dem Nürnberger Passionale (Blatt 365). Es heißt hier, nachdem der Engel der Maria die Geburt Christi verkündigt hat:

„Da sprach Maria zu dem Engel: Wie mag das sein? bekenn ich doch keinen Mann. Da sprach der engel: der heylig geyst wirt herabkummen in dich, und die kraft des allerhochsten wirt dich umbschatten. . . . . . da die keusch junckfraw sprach: mir gescheh nach deinem wort — da sandt ir got der vater von hymel in iren magdlichen leyb seinen sun wesenlich und persönlich, und das er was, das belyb er, und das er nit was, das nam er an sich. . . . . Da nun der heylig geyst das ewig wort wesenlich und personlich in irem junckfrewlichen Leyb geformiert hett, da schuff got der almechtig vater des kindes sel in dem einen nun und goß ims da ein allerleuterlichst vor allen creaturen . . . . . . und in denselben tagen da was Mariae reine sel und ir keuscher leyb mit got erfült."

Dies das alte Dogma von der unbefleckten Empfängniß Mariä. —

Siebentes Bild. Besuch Mariä bei Elisabeth.
(Luk. 1, 39—44).

Wir sehen die beiden Figuren der Maria und Elisabeth, beide gesegneten Leibes, sich umarmen. Ja, die Naivität der biblischen Treue ist von unserem Maler hier sogar so weit getrieben, daß gemäß den Worten des Vers 41, wo es von Elisabeth heißt:

Et factum est, ut audivit salutationem Mariae Elizabeth, exultavit infans in utere ejus

auf dem Leibe der Elisabeth, durch das Kleid hindurch sichtbar die sehr kleine Figur des Kindes Johannes in hüpfender Stellung gemalt ist.

Die beiden Frauen tragen lange Schleppenkleider, enge Taillen, das Kleid ist aber oben nicht ausgeschnitten. Rechts und links von ihnen stehen Bäume; oben aber, über ihnen am Himmel bemerkt man noch die sehr undeutlichen Reste von zwei Engeln, die wie segnend die Arme über die beiden Frauen ausstrecken.

Achtes Bild. Die Geburt Christi.
(Luk. 2, 4—7).

Die wenigen Reste des stark verletzten Bildes lassen die Geburt Christi erkennen; nur mühsam bemerkt man noch die Figur Mariä, vor welcher die Wiege mit dem Christkinde steht. Gegenüber kniet Joseph; im Hintergrunde des Stalles erblickt man die Krippe und ein Reißfeuer brennt am Boden.

Neuntes Bild. Die Beschneidung.
(Luk. 2, 21).

Die wenigen sehr undeutlichen Reste des Bildes zeigen uns im Hintergrund Spuren von Architektur mit Rosettenfenstern des Übergangsstiles, ähnlich dem im sechsten Bilde (Taf. X, Fig. 2) erwähnten. Im Vordergrund sitzt Maria, das Kind auf dem Schoose haltend, in einem Thronsessel; davor steht ein Priester in bischöflichem Ornate, wie es scheint im Begriffe, die Beschneidung vorzunehmen. Im Hintergrunde als Zuschauer erblickt man Frauen mit Kopftüchern und Zackenhäubchen (siehe unten Fig. 42).

Zehntes Bild. Die Anbetung der drei Könige aus dem Morgenlande.
(Matth. 2, 1—11).

Die drei Könige sind nur noch an den drei Kronen (siehe unten Fig. 22, 23 und 24) mit Sicherheit zu erkennen, außerdem erblickt man die Reste Mariä mit dem Kinde, das die Ärmchen nach ihr ausstreckt. Im Vordergrund am Boden sitzt die gut erhaltene Figur Josephs, den Stab in der Hand haltend.

Elftes Bild. Abzug der drei Könige.
(Matth. 2, 12).

Die wenigen Überbleibsel lassen Maria mit dem Kinde rechts im Vordergrund, links die abziehenden drei Könige (als Ritter gekleidet) erkennen; hinter einem derselben springt ein Jagdhund her. Im Hintergrund ist die Figur einer Matrone sichtbar.

Zwölftes Bild. Der Auszug nach Egypten.
(Matth. 2, 13—15).

Das ebenfalls stark verletzte Bild läßt uns aus den Resten des Esels, neben dem Spuren einer männlichen Figur sichtbar sind, aus den Bäumen und wilden Thieren im Hintergrunde schließen, daß hier der Auszug der heiligen Familie nach Egypten dargestellt sei.

Das dreizehnte Bild ist gänzlich zerstört bis auf die Reste einer gekrönten Figur (Herodes, den Kindermord befehlend?).

Die unterste Sechste Reihe ist gänzlich zerstört, doch bemerkt man an der Stelle des neunten Bildes die Spuren der Kreuzeserhöhung, die uns den entblößten jugendlichen Körper Christi zeigt (Taf. XI, Fig. 4). Die Reste der Kreuzigung sind auf dem zehnten Bilde dieser Reihe zu erkennen. Taf. XI, Fig. 5 unserer Abbildungen zeigt den Kopf Christi mit der sonderbar gestalteten Dornenkrone, blos in den Umrissen erhalten. Er gehört dem achten Bild der sechsten Reihe an. —

Überblicken wir nun im Zusammenhang die ganze Reihenfolge dieser Bilder, so muß es uns bald auffallen, daß die alttestamentlichen Darstellungen nicht eine fortlaufende Kette der Geschichten des alten Testamentes bilden, sondern daß diese Kette

vielmehr an einigen Stellen plötzlich unterbrochen wird, indem mit einem Male viel spätere Geschichten dargestellt werden. Dazu kommt dann auch die eingeschobene Legende von Joachim und Anna, die nicht einmal biblisch ist. Dies alles fordert uns auf, die Gründe zu erforschen, die den Maler bei Anordnung seiner Bilderreihenfolge leiteten.

Was zuerst die dargestellten Stoffe betrifft, so zerlegen sich diese wie von selbst in folgender Weise in Haupt- und Nebengruppen.

I. Die Schöpfungsgeschichte.
   1. Schöpfung der Engel und der Welt. I, 1—5 *).
   2. Fall und Bestrafung der Engel. I, 6.
   3. Schöpfung des ersten Menschenpaares. I, 7.
   4. Einsetzung des Feiertages. I, 8.
   5. Fall und Bestrafung des ersten Menschenpaares. I, 10—13.
   6. Die sündigen Menschen. (Kain und Abel, Seitenwand).
   7. Sündfluth, Vertilgung der sündigen Menschheit (fehlt wohl neben Kain und Abel, übrigens ist sie genugsam mit durch II, 1 und 2 repräsentirt.)

II. Die Geschichte Noah's.
   1. Errettung des gerechten Noah. II, 1—3.
   2. Noah trinkt den Wein. II, 4.
   3. Versündigung Ham's. II, 5.
   4. Ham und sein Geschlecht verflucht. II, 6, 7.
      a) Ham verflucht. II, 6.
      b) Nimrod verdammt. II, 7.
   5. Einsetzung der Todesstrafe. II, 8.

III. Geschichte Abraham's (und Lots).
   1. Bund Gottes mit Abraham. II, 9.

*) Um Verwechselungen vorzubeugen, bemerke ich hier, daß, wenn ich auf die Bilder zu Lichtenhain selbst verweise, ich dies stets wie hier thue, indem die lateinische Ziffer die horizontale Reihe der Bilder, die arabische Ziffer aber die Stelle des Bildes innerhalb der Reihe bezeichnet. Die der Abhandlung beigefügten lithographirten Tafeln sind stets mit vorgesetztem Taf. bezeichnet, während die im Text befindlichen Abbildungen nur mit Fig. bezeichnet sind.

2. Abraham besiegt die vier Könige. II, 10—12.
3. Melchisedek opfert Brot und Wein und segnet Abraham. II, 13.
4. Abraham speist die drei Engel, die ihm Isaak verheißen. III, 1.
5. Lot's doppelte Errettung (um Abrahams willen). III, 2, 3, 5.
6. Sodoms Untergang. III, 4.
7. Lot von seinen Töchtern trunken gemacht. III, 6.
8. Abrahams Versuchung.
   a) Versuchung durch das Gebot der Engel. III, 7.
   b) Isaak trägt selbst das Holz zu seinem Opfer. III, 8.
   c) Isaaks Opfer. III, 9.
9. Verheißung des Messias. III, 10, 11.
   Anhang. Die Heimkehr vom Opfer. III, 12.
10. Tod Sahras. III, 13.
11. Rebekka's Geschichte, (als Erfüllung der Wünsche Abrahams aufzufassen.)
    a) Werbung. IV, 1.
    b) Brautfahrt. IV, 2.
12. Abrahams Tod (als natürlicher und sanfter Tod des Gerechten). IV, 3.

IV. Geschichte der Juden.
1. Untergang der Egypter im rothen Meer. IV, 4.
2. Errettung der Juden. IV, 5.
3. Caleb und Josua mit der Traube. IV, 6.
4. Wachteln und Manna. IV, 7.
5. Abgötterei des goldenen Kalbes. IV, 8.
6. Strafe dafür. IV, 9.

V. Geschichte Davids.
1. David zum König gesalbt. IV, 10.
2. David, den Goliath besiegend. IV, 11.

VI. Moses als Repräsentant des alten und Vorbild des neuen Bundes.
1. Moses vom Berge Sinai kommend. IV, 12.
2. Moses vor dem feurigen Busche. IV, 13.

VII. Geschichte Mariä.

1. Verkündigung Joachim's. V, 1.
2. Begegnung Joachim's und Anna's an der goldenen Pforte. V, 2.
3. Geburt Mariä. V, 3.
4. Maria als dreijähriges Kind im Tempel die funfzehn Stufen ersteigend. V, 4.
5. Verlobung Josephs mit Maria. V, 5.

VIII. Geschichte Christi als die Geschichte der Erlösung. Leider sind die hierher gehörigen Bilder nicht mehr vollständig erhalten, sie stellten aber, wie sich aus den noch erhaltenen Resten schließen läßt, alle Hauptmomente aus der Geschichte Christi dar. —

Dieser Bilderfolge scheint ein bestimmter dogmatischer Gedankengang zu Grunde zu liegen, denn die leitenden Gedanken der Anordnung des Ganzen springen zu deutlich in die Augen als folgende.

I. Durch das blose Wort hat Gott die Welt als ein Wunder aus Nichts geschaffen. I, 1—5 und 7.

Unter dieses Hauptdogma reihen sich die Nebendogmen:

1. die Erschaffung der Engel ist der Erschaffung der übrigen Kreaturen vorausgegangen und fällt mit der Erschaffung des „Himmels" als des Lichtreiches zusammen. I, 2.
2. Die Scheidung des Lichtes von der Finsterniß ist, dem entsprechend, als die Verstoßung der gefallenen Engel aus dem Himmel in den finsteren Abgrund — die Hölle — zu betrachten, wodurch das Reich der Finsterniß — der Dämonenwelt — von dem Reiche des Lichtes — der Engelwelt — getrennt wurde. I, 6.

II. Gott hat ursprünglich Alles gut geschaffen; ein Theil der Engel aber und die ersten Menschen sind aus freiem Willen und durch eigne Schuld sündhaft geworden, von welcher Zeit an die Sünde — als Erbsünde in der Welt blieb. I, 2, 6, 8, 9, 10.

Die Schlange, durch welche Eva verführt wurde,

war einer der bösen Dämonen, in welche die gefallenen Engel verwandelt wurden. I, 11.

III. Den bösen Menschen wurde von dieser Zeit an durch Gott zeitliche Strafe und ewiges Verderben beschieden, wie es Ps. 5, 5 heißt:

neque habitabit juxta te malignus, neque permanebunt injusti ante oculos tuos

Bilder: I, 6, 11; II, 1, 5, 6, 7, 8; III, 4; IV, 4, 8, 9, 11.

Den guten Menschen aber, die fromm und gerecht von Gott befunden wurden, gab er den Lohn der Tugend und die Verheißung seiner Gnade, wie es Epist. Jakobi 1, 12 heißt:

Beatus vir, qui suffert tentationem, quoniam cum probatus fuerit, accipiet coronam vitae, quam repromisit dominus diligentibus se.

Außer anderen Bildern, die sogleich erwähnt werden sollen, gehören hierher: II, 1—3, 10—12, 13; III, 2, 3, 5, 10, 11, 13; IV, 1, 2 (als der sanfte Tod des Frommen nach Genesis 15, 15); IV, 5, 6, 10, 11; V, 1—3.

Gott aber prüft die Menschen, wie es 5 Mos. 13, 3 heißt:

quia tentat vos dominus vester, ut palam fiat, utrum diligatis eum an non in toto corde et in tota anima vestra.

Bilder: I, 10; III, 7—9; IV, 7, 8. Daß auch IV, 7 hierher gehört, erhellt aus den Worten der Bibel 2 Mos. 16, 4, wo es heißt:

Dixitque autem dominus ad Moysen: Ecce ego pluam vobis panes de coelo, egrediatur populus et colligat quae fufficiunt per singulos dies, ut tentem eum utrum ambulet in lege mea.

IV. Den Menschen aber gab Gott die Verheißung seiner Gnade in Form eines Bundes, den er mit den frommsten

unter ihnen abschloß. Solcher Bündnisse giebt es mehrere ältere und einen neuen Bund.

Die älteren Bündnisse sind folgende:

1. Mit Noah. (Genes. 6, 18; Genes. 9, 9—15). Bild: II, 2.
2. Mit Abraham. (Genesis 12, 1—3; 15, 18; 22, 15—18). Bilder: II, 9; III, 10, 11.
3. Mit den Juden durch Moses. (2 Mos. 19; 5 Mos. 5, 2). Bild: IV, 12.
4. Auch mit David schloß der Herr einen Bund (Sir. 47, 13), und auch aus diesem Grunde sind wohl die beiden Bilder aus der Geschichte Davids in unserer Bilderreihenfolge angebracht.

Den neuen Bund aber schloß Gott durch den Mittler Christus mit der Menschheit, weil — nach alter Auffassung — der alte Bund in Folge der Erbsünde von den Menschen nicht gehalten werden konnte. Erst Christus hat die Menschheit von den Folgen der Erbsünde befreit.

V. Dieses Werk der Erlösung durch Christus, den Mittler des neuen Bundes zwischen Gott und der Menschheit ist nur durch das hohe Wunder seiner Geburt, durch die Menschwerdung Gottes selbst — einer zweiten Weltenschöpfung vergleichbar, erklärlich. Bild: V, 6.

Um aber diese wunderbare Geburt Christi noch mehr von allen menschlichen Vorstellungen zu entkleiden, läßt unser Maler, heiligen Legenden gemäß, auch schon die Geburt Mariä, der Mutter Christi, durch ein ähnliches Wunder geschehen. Bilder: V, 1—5.

VI. Die leider in unseren Bildern meist zerstörten Darstellungen aus dem neuen Testamente versinnlichten das Werk der Erlösung selbst.

Dabei ist zu bemerken, daß man nach alter Auffassung die Geschichten des neuen Testamentes in Analogie stellte zu den Geschichten des alten Testamentes, indem man die letzteren als die „Schattenbilder“ der Geschichten des neuen Bundes betrachtete, gestützt auf Coloss. 2, 17, wo es von jenen heißt:

quae sunt umbra futurorum, corpus autem (est) Christi;

ebenso Hebr. 10, 1:

Umbram enim habens lex futurorum bonorum.

Demnach werden wir auch innerhalb unserer Bilder solche analoge Bezüge zu suchen haben, wie denn die beiden Bilder IV, 12 und 13 (aus der Geschichte Mosis) ganz aus der biblischen Reihenfolge gerissen sind, nur damit wie es scheint das erstere, Moses darstellend, wie er vom Berg Sinai zurückkehrt, wo er die heiligen Gebote von Gott selbst empfangen hatte, als Sinnbild des alten Bundes die Darstellungen aus dem alten Testament beschließe, während das zweite, Moses vor dem feurigen Busch, als typisches Vorbild der wunderbaren Geburt Christi, d. h. der unbefleckten Empfängniß Mariä, die Geschichten des neuen Testamentes eröffnet, denen die Legende von Joachim und Anna beigegeben ist.

Mir scheinen folgende Analogien in unseren Bildern enthalten zu sein.

1. Das Werk der Schöpfung aus Nichts durch den λόγος (I, 1—5, 7), analog der Begegnung Joachim's und Anna's an der goldnen Pforte (V, 2), und der Menschwerdung Christi (V, 6); auch die Erschaffung Eva's aus Adam (I, 7) gehört hierher.
2. Der Sturz der gefallenen Engel vom Himmel (I, 6), die Vertreibung aus dem Paradies (I, 12 und 13), die Sündfluth, Ham verflucht (II, 6), Nimrod verdammt (II, 7), Sodoms Untergang (III, 4), Untergang der Egypter im rothen Meer (IV, 4), die Strafe für die Anbetung des goldenen Kalbes (IV, 9) — Analoga des jüngsten Gerichtes, das unter den neutestamentlichen Bildern jedenfalls zerstört ist.
3. Die Einsetzung des Feiertages (I, 8) und die Einsetzung der Todesstrafe durch Gott (II, 8), analog der Einsetzung des Abendmahles.
4. Adam's und Eva's Versuchung (I, 10 und 11), Abra-

ham's Versuchung (III, 7), Versuchung der Juden durch das Manna (IV, 7). — Vorbilder der Versuchung Christi.

5. Abels Ermordung (Seitenwand), Vorbild des Kreuzestodes Christi.

6. Noah in der Arche (II, 2), eine typische Darstellung für die christliche Kirche und des Satzes: „extra ecclesiam nulla salus.“

7. Noah trinkt den Wein (II, 4); Melchisedek, dem Abraham Brot und Wein darbringend (II, 13), [Lot's Töchter, ihrem Vater Wein bietend (III, 6], der Mannaregen, IV, 7 — Vorbilder des Abendmahles Christi. —

8. Bund Gottes mit Abraham (II, 9 und III, 10, 11), und Moses, vom Berge Sinai kommend, wo er als Mittler zwischen Gott und den Juden den „alten Bund“ geschlossen (IV, 12) — Vorbilder des neuen Bundes und des Mittlers Christus.

9. Abraham besiegt die vier Könige (II, 10—12), David besiegt Goliath (IV, 11); — Vorbilder des Sieges der anfänglich kleinen und unansehnlichen christlichen Kirche über das mächtige Heidenthum.

10. Abraham, die Engel bewirthend (III, 1), Vorbild der Fußwaschung Christi. —

11. Lot's Errettung durch die Engel (III, 2—5), die Erlösung der Juden aus Egypten (IV, 5), Vorbilder der Erlösung der Menschheit durch Christus.

12. Isaak trägt das Holz zu seinem Opfer (III, 8), Josua und Caleb tragen die Weintraube (IV, 6), Vorbilder der Kreuztragung Christi.

13. Die Opferung Isaaks (III, 9), Vorbild des Opfertodes Christi.

So dürfte vielleicht auch die Heimkehr vom Opfer (III, 12) als ein Vorbild der Auferstehung Christi zu deuten sein.

14. Abraham wird der Messias verheißen (III, 10, 11), St. Joachim und Anna wird Maria verheißen (V, 1) — Vorbilder der Verkündigung Mariä (V, 6).

15. Tod Sahra's (III, 13), Tod Abrahams (IV, 3), vielleicht Vorbilder des Todes Mariä.
16. Werbung um Rebekka (IV, 1, 2) — Vorbild der Verlobung Mariä (V, 5).
17. Josua und Caleb mit der Weintraube aus dem gelobten Land heimkehrend (IV, 6), Vorbild des gelobten Landes der Christen, in welchem Christus der Weinstock.
18. Die Anbetung des goldenen Kalbes (IV, 8), mag als Analogon des Sündenfalles des ersten Menschenpaares zu betrachten sein, während dem gegenüber Christus, nie sündigend, als Überwinder der Sünde zu betrachten ist.
19. David zum Könige gesalbt (IV, 10), Vorbild des Namens „Christus" und mit der Verlobung Joseph's (V, 5), den der Herr für Maria erwählte, Vorbild des „Auserwählten Gottes".
20. Moses vor dem feurigen Busch (IV, 13), die Begegnung Joachim's und Anna's an der goldenen Pforte (V, 2), Vorbilder der unbefleckten Empfängniß Mariä (V, 6).
21. Die Bewirthung der Engel bei dem hundertjährigen Abraham, dem sie die Geburt Isaaks verkündigen (III, 1), die Verkündigung Joachims (V, 1), Vorbilder der Verkündigung Mariä (V, 6).
22. Maria als dreijähriges Kind die fünfzehn Stufen des Tempels ersteigend (V, 4), Vorbild des Knaben Christus im Tempel. —

Offenbar bilden die im Vorhergehenden beschriebenen Bilder der Mittelwand ein zusammenhängendes Ganzes, wie ihre Anordnung beweist. Was die beiden zerwetterten Nebenwände für Darstellungen enthielten, läßt sich nicht errathen; nur aus Analogie ähnlicher Bilderreihen läßt sich die Vermuthung wagen, daß die Nebenwände vielleicht die Hauptmomente aus der Geschichte der Propheten und Könige darstellten.

Der Zweck dieses mit Bildern ausgeschmückten kapellenartigen Raumes scheint mir, wie ich schon oben angedeutet, die Benutzung zum biblischen Unterricht für die Jugend gewesen zu sein — doch bleibt dies natürlich nur Vermuthung.

3. Ästhetische Würdigung.

Da bei unseren Bildern die farbige Ausmalung bis auf wenige unbedeutende Reste leider gänzlich zerstört ist, so können wir uns für die ästhetische Würdigung der Bilder fast nur an die rein skizzenhaft hingeworfene Umrißzeichnung halten, die aber natürlich für die weitere Ausführung nicht maßgebend war, wie aus den wenigen Resten, die in der weiteren Ausführung erhalten sind, unzweifelhaft hervorgeht.

Man vergleiche nur die Köpfe auf Taf. VI, Taf. VII und Taf. XI, Fig. 6 unserer Abbildungen mit Taf. XI, Fig. 5.

Letztere zeigt uns den nur in skizzenhaften Umrissen erhaltenen Kopf Christi mit der Dornenkrone, einen Kopf, dessen fast kindische Zeichnung durchaus nichts Lobenswerthes bietet, während man hingegen dem Kopfe des betrunkenen Noah (Taf. VII), und dem des schlafenden Adam (Taf. VI), welche sämmtlich mehr oder weniger in der Ausmalung erhalten sind, wie auch dem Kopfe des Spötters Ham (Taf. XI, Fig. 6), volles Lob zu spenden hat, sowohl was die Charakteristik derselben anbelangt, als auch die Technik der Zeichnung, die außer den kräftigen Hauptumrissen durch viele kleine und dünne Linien schon sehr verschiedenartige Nüancen der Gesichtsbildung hervorzubringen versteht.

Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit der Darstellung sind zwei Hauptvorzüge unserer Bilder. Diese Lebendigkeit ist freilich oft etwas übertrieben, so daß excentrische Gestikulationen sehr häufig vorkommen, aber man fühlt doch in ihnen jenen kräftigen Pulsschlag, jenes Streben nach Charakteristik, mit welchem eine neue Kunstepoche sich gemeinhin ankündigt, wie dies auch den Beginn der germanischen Kunstepoche in der Malerei kennzeichnet. So ist z. B. in II, 5, die Verspottung des Noah durch Ham darstellend, ebenso wohl die Frechheit Ham's als die Betrübniß der beiden anderen Brüder vortrefflich charakterisirt. Auch weniger affektvolle Situationen gelingen unserem Maler, so z. B. ist auf Taf. XI Fig. 2 unserer Abbildungen der zu I, 3 gehörige Jüngling aus dem Zuge Noah's in seiner demüthig frommen Haltung ebenfalls wohl gelungen.

Klarheit der Gruppirung ist ein weiterer, sehr hoch anzuschlagender Vorzug unserer Bilder. Die Hauptpersonen lösen sich deutlich aus der Zahl der Nebenfiguren heraus, man vergleiche z. B. Taf. X, Fig. 1, welche die Juden, dem rothen Meer glücklich entronnen, darstellt. Augenblicklich fallen die drei vordersten Figuren als die des Aaron, des Moses und der Mirjam ins Auge, während die übrigen, die Volksmenge repräsentirend, reihenweis geordnet nachfolgen. Ebenso zeichnet sich Taf. XI, Fig. 1, die Verlobung Josephs mit Maria, durch musterhafte Gruppirung aus; im Mittelpunkt des Vordergrundes befindet sich die Hauptgruppe: Joseph, Maria und der sie segnende Hohepriester; links unten der Engel als himmlischer Zeuge, rechts im Hintergrund die weltlichen Zeugen, und oben zu Häupten der Hauptgruppe Gott selbst, das verlobte Paar segnend.

Die verschiedenen Stände werden von unsrem Maler genau durch die Tracht unterschieden (siehe unter „Antiquarisches"). Den Faltenwurf behandelt er durchaus in der langfließenden, mehr rundlich als eckig brechenden Weise, die der frühgermanischen Epoche der Malerei eigenthümlich ist. Taf. XI, Fig. 3 ist ein Beispiel eines in der Ausmalung erhaltenen Gewandwurfes; ebenso der Mantel, der Taf. VIII, Fig. 1 die Figur Gottes bekleidet. Sehr bezeichnend für die Art der Behandlung der Gewänder ist Taf. X, Fig. 1, obwohl hier die Ausmalung zerstört ist und wir nur die skizzenhafte Umrißzeichnung vor uns haben.

Eigenthümlich steht es um die Zeichnung des Nackten und um die Stellungen des menschlichen Körpers auf unseren Bildern. Während oft schwierige Hauptmassen und Hauptlinien des Körpers mit Glück behandelt sind, wie z. B. Taf. VIII, Fig. 1 die gewiß schwierige Stellung des schlafenden Adam und Fig. 9 der im Text befindlichen Abbildungen, Adam und Eva darstellend, wobei selbst die geschlechtlichen Unterschiede des Körperumrisses schon einigermaßen berücksichtigt sind, so ist die Zeichnung der Hände und Füße meist noch sehr kindlich und mangelhaft, obwohl auch hier rühmliche Ausnahmen vorkommen; ebenso haben auch viele Stellungen der Körper etwas Übertriebenes und Verschobenes an sich und die Proportionen der ein-

zelnen Gliedmaßen zu einander, wie z. B. Taf. IX, Fig. 1, bei der auf dem Kameel reitenden Figur des Eliefer, sind mitunter sehr verfehlt.

Die Zeichnung der Thiere und Bäume ist nicht mehr jene frühere, vorzüglich der romanischen Kunstepoche eigenthümliche schematische, welche die einzelnen Naturformen ganz willkürlich phantastisch behandelt, sondern sie strebt hier schon nach Naturwirklichkeit, und selbst die ersten Ansätze zur Landschaft finden sich in unseren Bildern, wie z. B. in III, 8 und 9.

Leider läßt sich über die Zusammenstellung und Harmonie der Farben nichts mehr sagen, da die Farben theils ganz zerstört, theils durch die Einflüsse der Witterung so verändert sind, daß sich der ursprüngliche Farbenton wohl nirgends erhalten hat. So ist z. B. eine ursprünglich feuerrothe Farbe gänzlich in ein graues Violett umgewandelt, und die rothe Farbe kommt jetzt nur noch zum Vorschein, wenn man die oberste oxydirte Schicht der Farbe mit dem Messer beseitigt.

Die Gesetze der Perspektive sind noch sehr wenig befolgt und nicht selten kommt es vor, daß Figuren im Hintergrunde größer sind, als die Figuren im Vordergrund, so z. B. Taf. IX, Fig. 1.

Dennoch muß unser Maler ein für seine Zeit sehr geübter Meister gewesen sein, wie die Gewandheit seiner Zeichnung beweist; die schwersten Umrißlinien sind meist in einem Zuge hingeworfen mit oft erstaunenswerther Kühnheit. So z. B. ist bei Fig. 9 unsrer im Text befindlichen Abbildungen der ganze Rückenumriß Eva's vom Hals bis zum Gesäß nur ein flüchtig hingeworfener Zug, ebenso der Umriß des Beines von da abwärts.

Jedenfalls können sich unsere lichtenhainer Bilder neben allen gleichzeitigen in Ehren sehen lassen, und zu bedauern ist nur, daß sie nicht unversehrt erhalten sind.

4. Technisches.

In Bezug auf die Technik unsrer Bilder ist zu bemerken, daß auch sie noch keine Fresko-Malereien sind, sondern Trocken-Malereien auf die vorher geglättete Kalkwand. Ich verweise

hier auf das, was im vorigen Abschnitt über das Wandgemälde in der Wiedenkirche zu Weida unter 5. Technik gesagt ist. Hinzuzufügen ist nur noch, daß die Schattenangabe in den Gewändern schon stärker und besser vertheilt ist, als bei dem Weidaer Wandgemälde.

5. Antiquarisches.

Für die Tracht, das Leben und die Anschauungsweise der Zeit, aus welcher unsere Bilder stammen, bieten dieselben mannigfaltige Beispiele, die wir jetzt an uns vorüber führen wollen.

Gott selbst wird stets mit Heiligenschein, jugendlich und bartlos dargestellt, mit einer Tunika und einem weiten Mantel bekleidet. Zuweilen trägt er als Symbol seiner Allmacht die Weltenkugel auf der Achsel und Taf. XI, Fig. 1 ist sein Haupt auch von einer Strahlenkrone umgeben. Selbst weinend, mit dem Thränentuch vor den Augen sahen wir ihn oben Fig. 14. Daß wir uns aber unter den Bildern Gottes aus der früheren Zeit des Mittelalters eigentlich Christus vorstellen müssen, ist schon oben erwähnt*).

Die Engel werden ohne Mantel in bloser Tunika, die aber unten sehr weit, faltenreich und schleppend ist, dargestellt. Vergl. z. B. Taf. XI, Fig. 3. Auffallend ist, daß man sie noch nach der älteren Anschauungsweise nicht als Kinder von ungefähr fünf Jahren, sondern mehr als Jünglinge bildete **).

Die Dämonen, wie sie I, 6, beim Sturz der gefallenen Engel vom Himmel und II, 7 bei Nimrod vorkommen, sind halb als Menschen und halb als Thiere gebildet, der Art, daß man die von den Menschen verabscheuten ungeheuerlichen und häßlichen Thiere zum Theil mit menschlichen Gliedmaßen begabte und so ganz willkürliche phantastische Gestalten erhielt. Ein bestimmter Typus ist nicht festgehalten, sondern man faßte auch das finstere Reich der Dämonen als ein Reich mannigfaltigster Gestaltungen auf.

---

*) Vergl. F. Piper, Mythol. u. Symbolik der christl. Kunst, I, 1, S. 115.
**) Vergl. Kugler, kleine Schriften, I, S. 35, Anm. 1.

Die wenigen Bilder, welche uns — außer den Gottesbildern — Christus vorführen, stellen ihn ohne Mantel, in einfacher aber langer Tunika dar (vergl. z. B. Fig. 11). Auch er wird sehr jugendlich gebildet. Sonderbaren Aussehens ist die freilich vom Maler nur flüchtig skizzirte Dornenkrone Taf. XI, Fig. 5, während uns Fig. 4 den schmächtigen Körper Christi, an's Kreuz geschlagen, zeigt.

Moses wird mit und ohne Stab abgebildet; er trägt stets eine lange Tunika, meist auch einen Mantel. Vor dem feurigen Busch und vom Berg Sinai kommend, ist sein Haupt mit einem zackigen Heiligenschein — im Gegensatz zu dem runden christlichen — umgeben, und seine Stirn trägt Hörner — die facies cornuta der Vulgata — als Symbol der Kraft. Vergl. Fig. 16 und 17.

Die Priester tragen stets eine lange, wenigstens bis zur Mitte des Schienbeines reichende Tunika. Vergl. Fig. 13. Die Hohenpriester werden meist in bischöflichem Ornat, aber ohne Bischofsstab abgebildet. Auf Reisen, wie z. B. Taf. X, Fig. 1 wird auch noch ein Mantel umgethan. — Die Form der Bischofsmützen zeigt einen Übergang von der niedrigen Form der Mitra während der romanischen Kunstepoche zu der hohen Form der gothischen Kunstepoche. Zu unterst über der Stirn ist meist ein breiter Saum von Perlen und Edelsteinen bemerklich. Siehe Fig. 18. —

18.



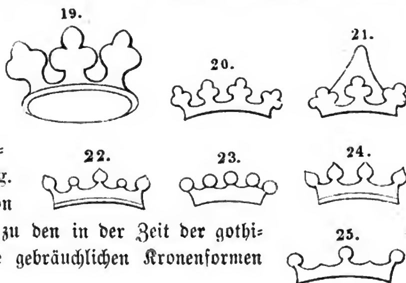
Die Fürsten tragen wie alle Vornehme eine lange Tunika, die um die Hüften gegürtet wird und häufig unten mit breitem Saume verbrämt ist. Die besondere Auszeichnung der Könige ist die Krone; ein Scepter habe ich nicht bemerken können. Schon zur Zeit der Ottonen kommen Kronenformen vor, deren Reif die lilienähnlichen Verzierungen trug; im 12. und 13. Jahrhundert sind die lilien- oder blattförmigen Verzierungen an den Kronen schon allgemein*). C. von Mayer in seinem

*) Vergl. von Hefener-Alteneck's Trachtenwerk, Einleitung, S. 16 und 18.

heraldischen ABC=Buch*) beschreibt die Kronenform des 12. und 13. Jahrhunderts folgendermaßen: „In dieser ältesten Periode bilden dieselben stets nur einen einfachen, zumeist vollkommen glatten, am oberen Rande aber in mannigfaltigster Weise ornamental=blattförmig ausgeschnittenen Blechreif; bisweilen bemerkt man daran eingefaßte Steine, hie und da auch Perlen.“ Als Muster der Kronenformen dieser Zeit bildet er folgende fünf Kronen ab:



Die Kronenformen, die auf unseren Bildern vorkommen, sind folgende: von denen Fig. 19, 20, 23, 24 noch jenen älteren Formen entsprechen, während Fig. 21, 22, 25 schon einen Übergang zu den in der Zeit der gothischen Kunstepoche gebräuchlichen Kronenformen bilden.



Mit am wichtigsten unter den Trachten für die Zeitbestimmung unserer Bilder ist die Tracht der Ritter und Gewaffneten überhaupt.

Zur Zeit des 10. und 11. Jahrhunderts kamen die eisernen Ketten= und Schuppenhemden in allgemeinen Gebrauch**), welche bis zum Knie reichten, Arm und Hand eng anliegend bedeckten, sowie auch den Kopf, so daß nur das Gesicht von den Augen bis zum Munde daraus hervorsah. Auf gleiche Weise wurden die Beine durch eine Kettenhose bedeckt. Der Helm wurde

*) C. v. Mayer, heraldisches ABC=Buch, S. 176.

**) Vergl. hierfür und für das folgende: v. Hefener=Alteneck's Trachtenwerk, Einl. S. 19, 21, 24, 28 und 31.

über der Panzerkappe getragen. Über dieser Rüstung pflegte man, besonders bei festlichen Gelegenheiten, noch einen Waffenrock zu tragen, der erst nur aus einem knapp anliegenden, vorn zugenestelten, gesteppten ledernen Wamms bestand, während er zur Zeit der Hohenstaufen schon sehr luxuriös ausgestattet wurde.

Die Rüstung zur Zeit der Hohenstaufen (12. und 13. Jahrhundert) ist schon zusammengesetzter und vollständiger. Die Ritter tragen ein Panzerhemd, über diesem eine Panzerkappe, theils von Kettengeflecht, nicht selten aber auch ganz von Leder *), die den Kopf bedeckt, den mittleren Theil des Gesichtes frei läßt und weit auf die Schultern fällt. Über diese Kappe wird erst der Helm gesetzt. Arm- und Beinbekleidung bestehen meist aus Panzerringen, ebenso der Schurz, der oft als besonderes Glied über den Panzerhosen um die Hüften befestigt wird.

Im 14. Jahrhundert verstärkt man das Panzerhemd mit eisernen Schienen an den Armen und an den Beinen bis über das Knie, und die Füße und die Handschuhe erhalten eiserne Beschläge. Der lederne Waffenrock, mit dem Wappenbilde geschmückt, ist eng anliegend und sehr kurz, so daß das Panzerhemd darunter hervorsieht, auch sind die Ärmel sehr kurz; des Rockes Rand ist durchaus blätterartig zugeschnitten. Über die Hüften geht ein reicher breiter Gürtel, an dem links das lange Schwert, rechts meist ein Dolch befestigt ist; beide sind außerdem gesichert durch daran angehängte Ketten, die an der Brust befestigt sind.

Im 15. Jahrhundert verschwindet das Panzerhemd immer mehr, welches über einem mit Wolle gesteppten Rocke getragen wurde; die vollständige Rüstung aus geschlagenem Eisen tritt nach der Mitte des Jahrhunderts allgemein an dessen Stelle. In Deutschland finden sich noch bis gegen Ende des Jahrhunderts Helme, welche von der Hals- und Kinnbedeckung getrennt sind.

Im 16. Jahrhundert besteht die vollständige Rüstung

*) Vergl. C. v. Mayer, heraldisches ABC-Buch, S. 106.

aus folgenden Stücken: 1) Helm; 2) Halsberge; 3) der Harnisch von vorn und von hinten, Bruststück mit mittlerer Schneide; 4) die Schulterstücke; 5) die Armstücke; 6) Handschuhe; 7) die Hüftgehänge bis auf die Schenkel lose herabhängend; 8) die Schenkelstücke, vorn von Eisen, hinten von Leder; 9) die Kniestücke; 10) die Beinschienen längs des Schienbeines bis zur Schuhspitze und hinten vom Kniegelenk bis zu den Fersen; 11) die Sporen; 12) der Waffenrock bis an die Knie reichend, in viele Falten gelegt; 13) das Schwert; 14) die Lanze.

Einer besonderen Berücksichtigung sind für uns noch der Helm und die Gelenkbedeckung an Knie und Ellenbogen werth.

Der Helm*) war in der ältesten Zeit (10. und 11. Jahrhundert) von konischer, zugespitzt vorgebogener Form und hatte vorn eine Verlängerung zum Schutz der Nase. Gegen das 12. Jahrhundert ähnelte er einem Topfe, der den ganzen Kopf umschloß und nur mit zwei Sehöffnungen versehen war. Im 13. Jahrhundert ist die kesselförmige Basinetform die herrschende, welche das Gesicht frei läßt, aber dafür mit der letzteres verhüllenden Panzerkappe zusammenhängt. Von dieser Art nimmt C. v. Mayer an, daß sie sehr oft visirartig beweglich, d. h. am obersten Theile mit einem Charniere versehen und zum Aufschlagen eingerichtet gewesen sei; auch bildet er einen solchen Helm Seite 111 ab. Diese seine Ansicht wird durch unsere lichtenhainer Bilder vollkommen bestätigt. — Im 14. Jahrhundert erhält der Turnierhelm einen Aufsatz des Wappenbildes und die Helmdecke. Im 15. Jahrhundert kommen noch Helme vor, die von der Hals- und Kinnbedeckung getrennt waren und gleichsam einen für sich bestehenden eisernen Hut bildeten. Der Turnier- oder Stechhelm bekommt gegen Ende des Jahrhunderts jetzt auch das bewegliche Visir.

Die Eisenhüte kommen, wie C. v. Mayer nachweist, schon

---

*) Vergl. v. Hefener-Alteneck's Trachtenwerk, Einl. S. 19, 21, 24, 28; und C. v. Mayer, heraldisches ABC-Buch, S. 106, 111, 146, 147 u. a. m.

seit den frühesten Zeiten des Mittelalters unter den mannigfachsten Formen und unter Nachbildung der wirklichen ritterlichen (Civil-) Hüte vor.

Was die besondere Gelenkbedeckung an Knie und Ellenbogen anbelangt, so kommt diese schon um 1200 vor. Sie findet sich auch in v. Hefener-Alteneck's Trachtenwerke I, Taf. 18; im Text, Seite 24 sagt v. Hefener darüber: „Merkwürdig ist an unsrer Statue der lederne Knieschirm, der zuerst im Anfang des 13. Jahrhunderts gefunden wird; er sollte das Knie gegen den Druck der eisernen Ketten schützen. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts wurde dieser lederne Knieschirm zum besseren Schutze mit eisernen Platten versehen, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine nach der Rundung des Knie's ausgebauchte Gestalt erhielten, aber noch immer unbeweglich auf dem ledernen Knieschirme festsaßen.

Knieschienen mit Stachel aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind abgebildet bei v. Hefener-Alteneck II, Taf. 7. Eine lederne Binde um das Knie findet sich an einem Ritter um 1250 bei v. Hefener-Alteneck I, Taf. 3.

26.



27.



28.



Auch an den Ellenbogen finden sich ähnliche Schienen, so z. B. (eiserne?) volutenartige Schienen bei einem Krieger um 1260 bei v. Hefener-Alteneck I, Taf. 6.

Vergleichen wir nun hiermit die

Art der Rüstung, wie wir sie in unseren lichtenhainer Bildern finden (vergl. Fig. 26 und Taf. IX, Fig. 2), so besteht die vollständige Ritterrüstung aus dem glatt an der Brust und den Armen anliegenden Panzerhemd und den Panzerhosen. Über Kopf und Schultern ist die Panzerkappe geworfen, deren Gestalt man am besten bei der helmlosen Figur in Taf. IX, Fig. 2 wahrnimmt; über der Panzerkappe folgt dann der Basinethelm, der meist mit dem in einem Charnier beweglichen, nach oben aufgeschlagenen Visir versehen ist. Die Hüften sind mit dem Schurz bekleidet; Knie und Ellenbogen sind zuweilen mit (wohl ledernen) Schienen beschützt.

Hieraus erhellt, daß wir es im Wesentlichen mit der Rittertracht zu thun haben, die vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Anfang des 14. herrschte. Die Form der Helme mit dem oben mittelst Charniers befestigten Visir weist uns mehr auf das Ende des 13. und den Anfang des 14. Jahrhunderts hin, wenngleich ähnliche Helmformen noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vorkommen*).

29.



Auch die Form der Lanze und des Schwertes, wie sie auf unseren Bildern vorkommen, stimmt zu der Zeit, in welche wir die Form unserer Rüstung versetzen müssen. Das Schwert des 12. und 13. Jahrhunderts beschreibt von Hefener-Alteneck***) dem unsrigen in Fig. 29 genau entsprechend folgendermaßen: „Die Schwerte sind lang, haben einen glatten Knopf am umwickelten Griff und eine gerade oder nach innen gebogene Parirstange. Unsre Figur zeigt die letztere Form. Die erstere Form finden wir aber ebenfalls, z. B. Taf. VIII, Fig. 2.

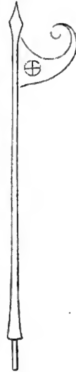
Was die Lanzen anbetrifft, so sagt von Hefe-

*) Vergl. v. Hefener-Alteneck's Trachtenwerk II, 49; II, 50, 85. II, 71 und 73.

**) Ganz ähnliche Eisenhüte aus derselben Zeit finden wir abgebildet in C. v. Mayer's heraldischem ABC-Buch, S. 522 und Taf. XLI und XLII.

***) v. Hefener-Alteneck's Trachtenwerk, Einl. S. 22.

ner über sie*): „An den Lanzen wurden öfters schmale Fähnchen, mit einem Kreuz bezeichnet, angeheftet; solche befahnte Lanzen waren schon lange vor den Kreuzzügen unter den Ottonen üblich." Die Lanze des 14. Jahrhunderts schildert er folgendermaßen: „Die Lanze, öfters mit einem langen Fähnchen, hat an der Handhabe einen Wulst, um beim Stechen einen sicheren Widerstand zu leisten."

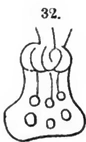

30.

Dem entspricht genau die in unsren lichtenhainer Bildern vorkommende Lanzenform, Fig. 30.

Die Lanze in dieser Form ist wohl mit den „Sturmfähnlein" ziemlich identisch. Über diese sagt C. v. Mayer**): „Die Sturmfähnlein oder Banner finden sich in ältester Zeit nur in steifer, unbeweglich vom Stänglein abstehender Bannerform und waren von Pergament, Leder, Blech und dünnen Holzblättchen angefertigt. Auch waren sie mit heraldischen Abzeichen geschmückt.

Jäger und Reisende auf unsren Bildern tragen die Knie und Waden entblößt, um unbehinderter ausschreiten zu können, an den Füßen tragen sie ziemliche starke und plumpe Schnürschuhe (Fig. 31). Außerdem sind sie noch mit Jagd- und Reisetasche ausgerüstet. So z. B. der verfluchte Ham und Nimrod nebst dem ihn erfassenden Teufel, der wohl eine Personifikation der Jagdwuth sein soll. Ihre Jagdtaschen zeigt Fig. 32 und 33. Zum Jagdgeräth jener Zeit scheint noch die Schleuder zu gehören, welche ich bei Nimrod zu erkennen meine. —


31.


32.


33.

*) Vergl. v. Hefener-Alteneck's Trachtenwerk, Einl. S. 19 und 24.
**) Vergl. C. v. Mayer, heraldisches ABC-Buch, S. 154. Abbildungen auf S. 153. Vergl. auch Taf. XXI, Fig. 3 und 5.

Was die **Männertracht** im **Allgemeinen** anbelangt, so stellt sie sich auf unsren Bildern folgendermaßen dar:

Über dem Hemd, das wir Taf. XI, Fig. 1 unter der Tunika des Joseph gewahren, wird eine **Tunika** getragen, die je nach Alter, Stand und Würde von verschiedener Länge ist. Das gewöhnliche Volk und Gewerktreibende tragen dieselbe eng anliegend und nicht einmal bis zum Knie reichend, und gürten dieselbe um die Hüften mittelst eines Gürtels, der oft einem strickähnlichen rundlichen Wulste gleicht. Die Ärmel dieser Tunika sind eng anliegend und reichen bis zur Handwurzel, auch kommt es (Fig. 12) vor, daß dieselben am Ellenbogen mit einem kleinen herabhängenden Zipfel verziert sind, der im weiteren Verlaufe des 14. Jahrhunderts eine sehr beträchtliche Länge erreicht, während wir es hier noch mit dem ersten Aufkeimen dieser Mode zu thun haben. Die Tunika der höheren Stände ist länger und reicht bis zur Mitte des Schienbeines, ja selbst noch tiefer. Auch bei festlichen Gelegenheiten ist die Tunika länger. Dies entspricht genau der Mode, die zu Ende des 13. und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts herrschend war *).

Zu beachten ist auf unsrer Fig. 12 die vorn geschlitzte Form der Tunika, wie wir sie an dem Träger rechts gewahren. Auf Taf. XI, Fig. 1 an der Figur des Joseph ist die Tunika mit einem umgeschlagenen Kragen versehen, und der obere Theil der Tunika fällt, wie auch bei Fig. 13 etwas über den Gürtel herab. Dies scheint Beides zur Festtracht zu gehören.

Statt der Tunika finden wir Taf. XI, Fig. 2 bei dem Jüngling aus der Familie Noah ein weites, ungegürtetes, bis zu den Knien reichendes Gewandstück, das auf beiden Seiten von unten bis zu den Achseln aufgeschlitzt ist und über einer Art Jacke getragen wird; aus dieser Grundform scheint der spätere „Tappart" hervorgegangen zu sein.

Der **Mantel**, der — auf Reisen — über der Tunika ge-

*) Vergl. **Jakob Falke**, die deutsche Trachten- und Modewelt, 1. Theil, II, das Mittelalter, und S. 194 unten. Ferner: v. **Hefener-Alteneck's** Trachtenwerk, Einl. S. 23.

tragen wird, ist entweder, wie Taf. VIII, Fig. 2 ein viereckig geschnittenes Kleidungsstück, das unter dem Hals mittelst einer Schnur, eines Bundes oder einer Agraffe befestigt ist und bis in die Gegend der Kniekehle herabreicht, oder ein umfangreicheres, togaähnliches Stück Tuch, das den ganzen Körper in reichem Faltenwurf umhüllt und mit den Händen zusammengehalten wird; man vergleiche z. B. Taf. X, Fig. 1.

Übrigens scheint es auf letzterem Bilde, als ob diese Art von Mantel der größeren Bequemlichkeit wegen doch noch außerdem mittelst eines Bundes um den Hals befestigt sei.

Auch diese beiden Formen des Mantels, von denen die letztere die ältere ist, entsprechen der Mode des ausgehenden 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts *).

Die Beinbekleidung besteht aus eng anliegenden Strumpf-Hosen, die zugleich den Fuß mit überziehen, so daß man für gewöhnlich gar keiner Schuhe benöthigt war; es wurde bei dieser Art Beinbekleidung starkes Leder unter den Füßen angebracht. Jedoch pflegten Männer gemeinen Standes, besonders Reisende, noch Socken oder Strümpfe über die Füße zu ziehen; diese Socken, von verschiedener Länge, sind oben meist wulstig umgeschlagen. — Auch diese Tracht fällt in die Zeit des 13. und 14. Jahrhunderts **).

Schuhe kommen sehr selten vor und außer bei Jägern und Reisenden, wo sie von einfacher, praktischer Form sind, finden sie sich bei festlichen Gelegenheiten in der Form von Schnabelschuhen; so trägt der Mann, der den Singetanz IV, 8 eröffnet, Schnabelschuhe, und ebenso der Page, der das Gefolge Nimrods ausmacht. Siehe Fig. 34 auf Seite 116.

Die Mode der Schnabelschuhe, die aus Frankreich gekommen zu sein scheint, wird um die Mitte des 14. Jahrhunderts erst zur allgemeinen Unsitte, während sich schon im 12. Jahrhundert Beispiele dieser Tracht in Deutschland nachweisen lassen***).

*) Vergl. J. Falke, w. o. 1, S. 133.

**) Ebendaselbst, S. 135 und 202.

***) Vergl. v. Hefener-Alteneck's Trachtenwerk, II, 153; Text 196. Ferner: J. Falke, deutsche Trachten- und Modewelt, 1, S. 245.

Sie scheinen in unsren beiden Fällen Attribute der Hoffart sein zu sollen, wie sich dies in bestimmter allegorischer Weise schon im Herrad von Landsberg beim Bilde der Superbia findet. —

Die Form der Kopfbedeckung, bald mehr dem Hute, bald mehr der Mütze gleichend, ist schon von den ältesten Zeiten an eine sehr mannigfaltige; so finden sich denn auch auf unsren Bildern sehr verschiedenartige Formen dieses Kleidungsstückes; es sind im Wesentlichen folgende: Fig. 35 — 40.

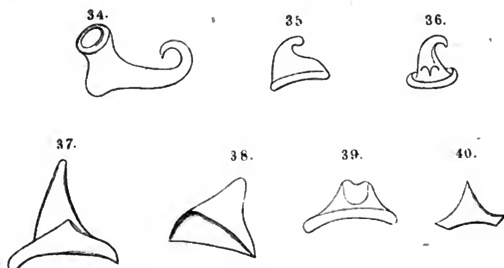


Fig. 40 erinnert uns unter diesen an die Form der Judenhüte, die die Juden im Mittelalter zur Unterscheidung von den Christen tragen mußten.

Die Tracht des Haares und Bartes auf unsren lichtenhainer Bildern bezeichnet ebenfalls die vom 12. bis ins 14. Jahrhundert reichende Mode, das Gesicht ganz glatt, bartlos zu tragen, die Haupthaare hingegen lang wachsen zu lassen*). Die im 13. Jahrhundert so beliebte Stirnlocke kommt noch ziemlich häufig auf unsren Bildern vor; so z. B. Taf. X, Fig. 1 und Taf. XI, Fig. 1; auch künstlich in Locken gelegtes Haar finden wir auf letzterem Bilde.

Die wenigen bärtigen Gesichter, die auf unsren Bildern vorkommen, finden sich nur an Personen, die man als wild und

*) Vergl. J. Falke, w. o. 1, S. 138, 206.

roh bezeichnen wollte, so z. B. bei Nimrod, bei Goliath und bei den verhaßten Juden*).

Selbst Gott Vater aber und Christus werden vollkommen bartlos dargestellt, wie wir schon oben sahen. —

Was die Frauentracht anbelangt, so erscheint sie auf unsren Bildern folgendergestalt.

Das eigentliche Kleid umschließt knapp und plastisch den Oberkörper und die Arme bis zur Handwurzel, bei verheiratheten älteren Frauen reicht das Kleid züchtig bis unter den Hals, bei jungen Damen aber ist es öfters bis auf 1/3 der Brust ausgeschnitten und in der Taille eng geschnürt. Der untere Theil des Kleides ist weit, lang und faltig, so daß sich am Boden fast immer eine kleine Schleppe bildet. Bei den oben ausgeschnittenen Kleidern ist der Busen jedoch nicht immer entblößt, sondern auf unsren Bildern oft durch ein anderes Kleidungsstück, wohl jedenfalls das Hemd, leicht überdeckt, so z. B. Taf. IX, Fig. 1, Taf. X Fig. 1, Taf. XI, Fig. 1; während auf Taf. VIII, Fig 2 die junge Rebekka den Busen zum Theil ganz bloß trägt. Diese Moden weisen uns ebenfalls auf die schon oben angegebene Zeit hin**), gleichwie auch die übrigen sogleich zu besprechenden Theile der Frauentracht. Es ist die Zeit, in welcher zuerst im Einzelnen die Anzeichen einer entarteten Mode sich einfinden, wenn gleich im Allgemeinen noch eine sehr einfache Tracht die Oberhand behauptet.

Über dem Kleide wird bei Gängen außer dem Haus ein Mantel getragen, der gleichmäßig von beiden Schultern bis zum Boden herabfällt und entweder wie Taf. IX, Fig. 1 mit einer Agraffe unter dem Halse, oder wie Taf. X, Fig. 1 mit einem Bunde am Halse zusammengehalten wird. Der Damenmantel des letzteren Bildes hat außerdem auch einen stehenden Kragen; eine übereinstimmende Mantelform kommt unter den Sculpturen im Westchor von Naumburg vor (um 1250).

Auch eine weitere, mehr togaähnliche Mantelform, welche

*) Vergl. auch hierüber J. Falke, w. o. 1, S. 139.

**) Vergl. J. Falke, die deutsche Trachten- u. Modewelt, 1, S. 167, 169.

den ganzen Körper umhüllt und mehr mit den Händen zusammen gehalten wird, kommt auf Taf. X, Fig. 2 und auch noch auf anderen Bildern vor, wo Maria und St. Anna dargestellt werden. Es war diese Mantelform bei den Marienbildern und denen andrer weiblicher Heiliger vorzugsweise in Gebrauch*).

Der weibliche Kopfputz auf unsren Bildern ist doppelter Art, indem sich die verheiratheten Frauen genau von den Jungfrauen unterscheiden.

Die Frauen tragen das Haar verhüllt, indem sie eine Art Haübe darüber setzen, die an den Rändern oft ausgezackt ist und unter dem Kinn befestigt wird, so daß auch ein Theil der Wangen mit verhüllt ist, so z. B. Taf. IX, Fig. 1 bei der Mutter Rebekka's und Taf. X, Fig. 1 bei der weiblichen Figur hinten zwischen Mirjam und Moses; diese Form gleicht mehr dem schon im 12. Jahrhundert aufkommenden „Gebende", während Fig. 41 (zu V. 3 gehörig), die Form des Schleiers und Fig. 42 (zu V, 9 gehörig), die der „Rise" zeigt, eines Tuches, welches Kinn und Mund verhüllte, aber von letzterem weggeschoben werden konnte, wie dies auch hier der Fall ist. Alle diese Formen sind im 13. und 14. Jahrhundert in Gebrauch. Der Schleier, wie ihn Fig. 41 zeigt, wird nach Falke's Beschreibung**) „bald in leichter loser Gestalt frei aufgelegt, bald haubenartig umgethan." Unser Bild zeigt ihn ähnlich wie ein Bild der Manessi-

41.



42.



*) Vergl. J. Falke, w. o. 1, S. 116 unten.
**) Ebendaselbst, S. 121.

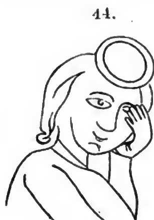
schen Handschrift lose über den Kopf gelegt und frei auf Schultern und Brust fallend, so daß das Gesicht ganz frei bleibt.

Die Kopftracht der **Jungfrauen** besteht auf unsren Bildern in dem sogenannten „**Schapel**", einem metallenen Reifen oder anderweitig verzierten Bande, welches über der Stirn das Haar umschließt und zusammenhält. Man vergleiche Fig. 43 und 44, außerdem Taf. VIII, Fig. 2, Taf. IX, Fig. 1, Taf. X und Taf. XI, Fig. 1 u. s. w.

43.

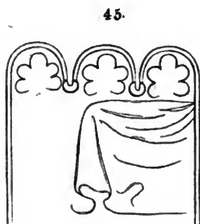


44.

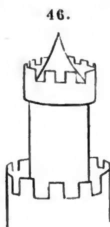


Das Haar selbst tragen die Jungfrauen auf unsren Bildern noch vorzugsweise lockig herabfallend und nur ausnahmensweise aufgebunden oder in Zöpfe geflochten. Auch diese Mode weist uns auf die Zeit des 13. und die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts hin, während später die geflochtenen Zöpfe vorherrschend wurden.

45.

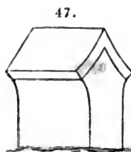


46.

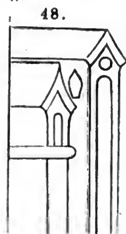


Die weibliche **Fußbekleidung** besteht aus Schuhen, die meist schwarze Farbe haben und einfach der Form des Fußes folgen, ohne die Unsitte der Schnäbel mitzumachen.

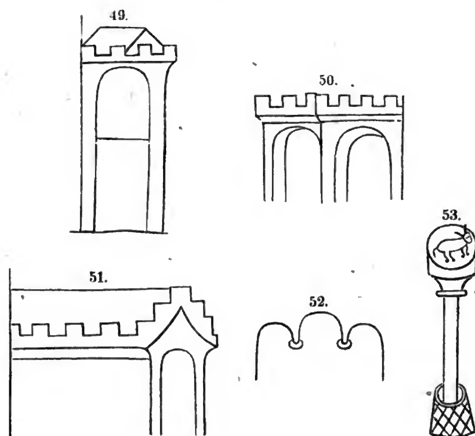
47.



48.



Was die **Architekturen** betrifft, die auf unsren lichtenhainer Bildern vorkommen (Fig. 45 — 53), so zeigen diesel-



ben sämmtlich die Eigenthümlichkeiten der Übergangsperiode des romanischen Stiles zum gothischen Stil, und eine rein gothische Architektur kommt auf unsren Bildern noch gar nicht vor.

Fig. 45 zeigt uns ein rundbogig überwölbtes Lokal mit drei dem Übergangsstil eigenthümlichen Fächerfenstern; die gleiche Fensterform findet sich auf Taf. X, Fig. 2 u. a. m. —

Fig. 46 und 47 zeigen uns einen festen Thurm und die Umrisse eines Privathauses, beides Formen, die zu derselben Bauzeit stimmen.

Fig. 48, das Haus Abraham's zeigt uns im Giebel die runde Bodenluke über dem langgestreckten Portal und ein eigenthümliches, fast ovales Spitzbogenfenster, eine Form, die der Übergangsstil aus der maurischen Architektur entlehnt hat und die keineswegs gothisch ist.

Fig. 49 zeigt uns das zinnengekrönte Portal des Privathauses Lot's, mit einer nur halb verschließenden Klappthür.

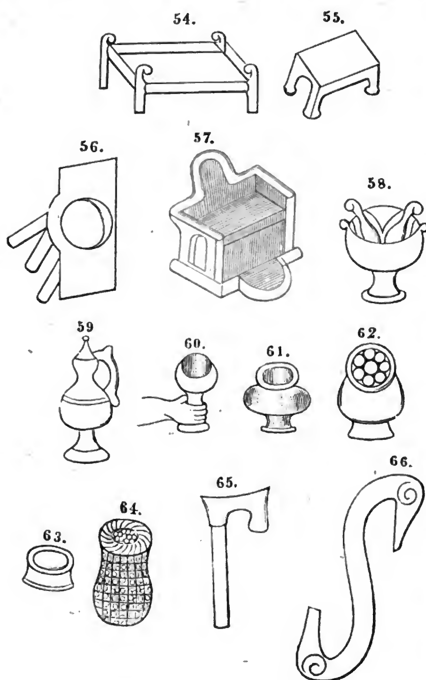
Fig. 50 zeigt uns ein zweifaches Portal mit dem geräumigen und hohen Rundbogen des Übergangsstiles.

Fig. 51, ein mit Zinnen und Treppengiebel ausgestattetes Patrizierhaus;

Fig. 52 zeigt uns den dreifachen Rundbogen des Übergangsstiles, dessen mittleres Glied höher als die beiden anderen ist;

Fig. 53 endlich eine Standsäule (auf welcher das goldne Kalb steht), deren Kapitälform ebenfalls den Übergang von der Würfelform des romanischen zu der langgestreckten Form des gothischen Kapitäles bezeichnet.

Da aber der Übergangsstil in Thüringen bis fast gegen Ende des 13. Jahrhunderts sich erhielt, so sind bei dem gänzlichen Mangel rein gothischer Formen in unsren Bildern, auch diese Architekturen von besonderer Wichtigkeit für die Zeitbestimmung unsrer Bilder überhaupt.



Zum Schlusse mag hier noch einiger Hausrath abgebildet werden, wie er auf unsren Bildern vorkommt und

das antiquarische Rüstzeug derselben vervollständigen hilft. Fig. 54—66.

Fig. 54 zeigt ein Bettgestell mit volutenartig umgebogenen Pfosten.

Fig. 55 eine rundbogig ausgeschnittene Fußbank.

Fig. 56 einen Nachtstuhl.

Fig. 57 einen Thron mit rundbogiger Rückenlehne, Seitenblende und rundbogig geschnittenem Fußbret.

Fig. 58 zeigt eine Frauentasche.

Fig. 59 eine Wasserkanne.

Fig. 60 einen Pokal.

Fig. 61 und 62 zwei andere irdene Gefäße.

Fig. 63 einen kleinen Kübel.

Fig. 64 einen Speisekorb.

Fig. 65 eine Axt.

Fig. 66 endlich zeigt die eigenthümlich gewundene Form des Spruchbandes auf unsren Bildern, womit auch Taf. IX, Fig. 1 und Taf. X, Fig. 2 zu vergleichen sind. —

6. Geschichtliche Anhaltepunkte.

Leider sind die Urkunden, die die Kirche zu Lichtenhain einst besaß, nicht mehr in Lichtenhain selbst vorhanden, und den Ort, wo sie sich jetzt befinden, habe ich noch nicht ermitteln können; vielleicht findet sich in Meining'schen Urkundensammlungen noch etwas auf die lichtenhainer Kirche Bezügliches, wodurch Licht auf die Entstehungsweise unsrer Bilder geworfen wird.

Das Einzige, was hier zu erwähnen wäre, sind einige Notizen Adrian Beier's, unsres jenaischen Topographen, der die Urkunden der lichtenhainer Kirche zum Theil noch gesehen hat. Hier ist vor Allem zu erwähnen, daß ein adliges Geschlecht der „Herren von Lichtenhayn" zu Lichtenhain existirt hat. Ein „Ritter" Theoderich von Lichtenhayn wird schon in einer Urkunde des Jahres 1223 als Zeuge in Angelegenheiten der Herren von Lobdaburg angeführt; auch im Jahre 1309, also in einer Zeit, die für unsre Bilder in nächsten Betracht kommt, wird ebenfalls in Sachen der Herren von Lobdaburg ein Heinrich von Lichten-

hain als Zeuge aufgeführt*). Noch im 16. Jahrhundert existirt dies adlige Geschlecht. Es wäre sonach nichts Unmögliches, daß durch milde Stiftung dieses edlen Geschlechtes der Bilderraum an der lichtenhainer Kirche entstanden sei — was freilich dahin gestellt bleibt. —

Ferner ist zu bemerken, daß im Jahre 1419 die Kirche (St. Nicolai) zu Lichtenhain dem Nonnenkloster zu St. Michael in Jena einverleibt wurde, der Art, daß die Kirche alle Sonn- und Festtage von Jena aus durch einen Vikar mit Gottesdienst versehen wurde, wogegen die lichtenhainer Einwohner den Decem von ihren Feldfrüchten in's Kloster zu geben hatten**). Merkwürdig ist, daß dabei der Herren von Lichtenhain keine Erwähnung geschieht, wohl aber der Edle Hans von Bergau, Herr zu Lobdaburg, als Zeuge angeführt ist. Es bleibt hierbei leider ganz dunkel, auf welche Weise die Kirche vordem verwaltet wurde. Jedenfalls aber fallen unsre Bilder weit vor das Jahr 1419. —

7. Zeitbestimmung.

Da ich schon bei der Beschreibung der Örtlichkeit der Kirche meine Ansicht über die durch den Zufall unterstützte Entstehung des Raumes, der die Bilder enthält, ausgesprochen habe und vorzüglich auch die Antiquaria unter 5) uns zum sicheren Wegweiser dienen, so brauche ich hier nur schließlich auszusprechen, daß mir die Entstehung unsrer Bilder in die Zeit vom Ende des 13. Jahrhunderts bis höchstens Mitte des 14. Jahrhunderts zu fallen scheint. —

8. Persönlichkeit des Künstlers.

Die Zeit, in welche die Entstehung unsrer Bilder fällt, ist zugleich die Zeit, in welcher die Kunst aus den Händen der Klosterbrüder mehr und mehr in die Hände der Laien übergeht. Dennoch scheint es mir, als ob unsre Bilder noch durchaus von der Hand eines Klosterbruders herrührten, weil ihre ganze An-

*) Vergl. Adrian Beier's Geographus Jenensis, 2. Aufl. S. 385.
**) Derselbe, ebendaselbst.

ordnung im Allgemeinen und Einzelnen so viel dogmatische Pointen enthält, daß man sie wohl nicht leicht einem Laien zuschreiben möchte.

Dazu kommt, daß die Behandlungsweise der Bilder viel weniger dem Stil monumentaler Wandmalereien, als dem Stil der Miniaturmalerei entspricht, welche letztere aber um jene Zeit noch vorzugsweise in Klöstern cultivirt wurde.

Nehmen wir demgemäß an, daß die Bilder von der Hand eines Klosterbruders stammen, so haben wir in dem nahe gelegenen Jena um jene Zeit drei Klöster, von welchen zwei Mönchsklöster waren: 1) das Carmeliterkloster, welches Adrian Beier seiner Vollendung nach in das Jahr 1214 oder 1217 setzt, indem er die Jahrzahl noch selbst an einem Steine des jetzt gänzlich zerstörten Klosters gelesen haben will*). 2) das Paulinerkloster, dem Predigerorden angehörend, welches nach Adrian Beier**) im Jahre 1286 von den Herren von Leuchtenburg erbaut ist. Da sich in der Kirche des letzteren Klosters noch heute der Grabstein eines Ulrich von Lichtenhain des Älteren vom Jahre 1501 befindet, so ist es vielleicht möglich, daß eine nähere Beziehung dieses Klosters zu Lichtenhain von Alters her bestand, in Folge deren die Herren von Lichtenhain sich in dieser Klosterkirche begraben ließen. Vielleicht gehörte auch der Maler unsrer Bilder einst diesem Kloster an. —

9. Vergleichung mit anderen gleichzeitigen Wandmalereien.

Da unsre Wandgemälde dem frühgermanischen Stile der Malerei angehören, so können wir sie auch nur mit Wandmalereien aus der Zeit von 1250 — 1350***) in Vergleich stellen. Alle aus jener Zeit erhaltenen bekannteren Wandmalereien sind vorherrschend monumentalen Charakters, wogegen die mehr miniaturartige Behandlung unsrer Bilder, durch den verhältnißmäßig kleinen Raum, in welchem sie sich befinden, bedingt, in jener Zeit zu den seltneren Fällen zählt.

---

*) Adrian Beier, Architectus Jenensis, S. 409.
**) Derselbe, ebendaselbst. S. 420.
***) Vergl. Kugler, Gesch. der Malerei, 2. Aufl. 1, 189 — 203.

Die Anordnung unsrer Bilder findet ein ungefähres Analogon in der Bemalung der kleinen Kirche des heiligen Veit zu Mühlhausen am Neckar, indem hier die Wände des ungewölbten Schiffes in einer dreifachen Reihe viereckiger Felder oben alttestamentliche, in der Mitte neutestamentliche, unten legendarische Scenen enthalten. Doch sind diese Bilder erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts gemalt.

Immerhin werden daher unsre lichtenhainer Bilder ihren vollen Platz unter gleichzeitigen deutschen Wandmalereien behaupten, so sehr auch zu wünschen wäre, daß sie sich noch in besser erhaltenem Zustand befänden, der sie gewiß in ein noch günstigeres Licht setzen würde.

Für die Kunstgeschichte Thüringens, dessen Überreste frühmittelalterlicher Malereien noch so spärlich bekannt sind, haben die lichtenhainer Bilder jedenfalls ein besonderes Interesse, und wenn es gelungen ist, letzteres auf sie zu lenken, so wird dies mir der beste Lohn für die ziemlich mühsame Arbeit sein, die mir die Entzifferung dieser Bilder verursachte.

Zu wünschen wäre, daß zukünftig Etwas für die Erhaltung und Restauration dieser interessanten alten Malereien geschehe. —

Zum Schlusse wollen wir noch an der Hand unsres alten ehrwürdigen Jenaischen Topographen Adrian Beier, einen Blick auf die nunmehr verschwundenen Werke altdeutscher Malerei, die sich in Jena selbst befanden, werfen, damit wir sehen, wie reich selbst diese kleine Stadt Thüringens im Mittelalter an Werken der Malerei war, und daß wir es nur als Ungunst des Schicksales und nicht als Mangel an künstlerischer Thätigkeit betrachten können, wenn uns hier so wenig Werke mittelalterlicher Malerei noch erhalten sind.

Was zuerst die Persönlichkeit unsres Adrian Beier betrifft, so ist zu bemerken, daß derselbe Archidiakonus zu Jena war. Im Jahre zu Glaucha 1600 geboren, war Adrian Beier schon im Jahre 1619 zu Jena als Student anwesend, und wie er selbst in seinem Architectus Jenensis, dem die nachstehenden Nachrichten entnommen sind, sagt, bei der Herausgabe dieses Buches (1674) 60 Jahre fast unausgesetzt in Jena.

Wenn nun auch das, was uns Beier von alten Malereien in Jena erzählt, nur beiläufig und ohne eigentliche Sachkenntniß angeführt wird, sehr häufig sogar nur um Gelegenheit zu haben, über den „abscheulichen Götzendienst des Papstthums" sich im frommen Eifer zu ergehen, so sind seine Angaben doch so schlicht und ungeschminkt, daß man ihnen unbedingtes Vertrauen schenken darf.

Zuerst wollen wir uns von ihm nach dem Rathhaus führen lassen, welches heut zu Tage freilich keinen erfreulichen Anblick darbietet, aber noch vom Dichter Stigelius im 16. Jahrhundert „ein Denkmal alter Würde und Herrlichkeit unsrer Stadt" genannt wurde.

An der dem Markte zugekehrten Seite des Rathhauses, wohl um das früher anders als jetzt angebrachte Uhrwerk herum, waren „die sieben Planeten: Sonne, Mond, Jupiter, Merkur, Mars, Venus, Saturnus (als den sieben Wochentagen entsprechend) in Menschen Gestalt und uff Manier der Teutschen abgemahlet", ferner „der Edle Römische Jüngling Curtius, der aus Liebe gegen das Vaterland in eine zu Rom auff dem Marck auffgethane feurige Krufft, waffend und reitend gesprenget ist", denn Rom konnte dieser „Klufft nicht anders loswerden, es sprenge und springe denn auf Rath des gefragten Oraculi und Abgotts, darein ein edler Römer."

Gewiß ein sinnig gewähltes Bild, um den Patriotismus der Bürger Jena's anzustacheln!

Auf dem großen Rathhaussaale aber, über einer Bühne, von welcher aus die Urtheile verlesen wurden, war in einem Deckengemälde das jüngste Gericht dargestellt. Es war „abgemahlet der Welt-Richter Jesus Christus, sitzend auff einem Regenbogen, zu seiner Rechten die Jungfrau Maria, und zur Linken Johannes der Evangelist; über seinem Haupte die heiligen Engel mit Posaunen. Zu seinen Füßen die Aufferstehung der Verstorbenen. An den vier Ecken die Bilder eines Menschen, eines Löwens, eines Ochsens, eines Adlers, und bei einem jeden ein Zeddel und darinnen der Name eines jeden Evangelisten, den das Bild bedeut, als St. Matthäus, St. Marcus, St.

Lucas, St. Johannes. Zur rechten Seiten des Welt-Richters stehen diese Wort: Komter ir erwelten in das rych mines Vaters. Zu seiner lincken aber diese: Gant hin ir Verfluckte in diß hellische Vyr."

Dieses Gemälde, seiner ganzen Compositionsweise nach zu urtheilen, mag mindestens dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehört haben.

Außerdem waren verschiedene Fenster des Rathhauses mit Glasmalereien geschmückt. Das eine zeigte den Erzengel Michael mit langen von Weintrauben gezierten Flügeln; über seinem Haupte befand sich eine Kirche, die rechte Hand hob er gen Himmel, mit der linken hielt er ein Kreuz, dabei stand ein weiß und roth gemalter Löwe. Ein anderes Fenster enthielt abermals den Erzengel Michael, ein Kindlein — das Symbol der frommen Seele — auf den Armen tragend und das Kreuz einem unter seinen Füßen liegenden Drachen in den Rachen stoßend. Darüber war ein Bischof dargestellt, der eine Weintraube in der Hand trug. Es war dies wohl St. Urban oder wie auf einem Altarbilde des nahegelegenen Dorfes Ammerbach St. Wibertus. Diese sämmtlichen Glasgemälde bezogen sich auf die alten Wappen-Insignien der Stadt Jena, unter welchen die Weintraube und der Erzengel Michael — der Schutzheilige der Stadtkirche — eine Hauptrolle spielten.

Auch an Bürgerhäusern waren Wandgemälde zu sehen, so an einem Eckhaus der Löbbergasse, wo „die Menschen abgemahlet waren nach den zehen Stufen und Unterschied des Alters, nach den bekannten Reimen:

10 Jahr ein Kind,	60 Jahr geht's Alter an,
20 Jahr ein Jüngling,	70 Jahr ein Greis,
30 Jahr ein Mann,	80 Jahr nimmer weiß,
40 Jahr wohlgethan,	90 Jahr der Kinder Spott,
50 Jahr stille stahn,	100 Jahr gnad' dir Gott."

Ferner erinnert sich Beier noch, in den Gemächern des baufälligen „uralten Wilhelmer Schlosses" 1619, ein Jahr vor dessen Abtragung „Mannes- und Weibesbilder nach ihren alten Trachten, Sitten und Geberden abgemahlet" gesehen zu haben,

die er aber damals (als junger Student) weder verstanden noch „abgeschrieben" habe.

In der von dem Bürger Nikolaus Theuerkauff zu Jena gestifteten und ausgestatteten Jakobskapelle, welche in der Nähe der jetzigen Spittelkirche stand, befanden sich ebenfalls umfassende Wandmalereien. Der Stifter selbst wurde 1482 in diese Kapelle begraben. Diese Malereien waren zu Beier's Zeiten theilweis schon verblichen, theilweis aber noch zu sehen.

Außen an der Kapelle war das Bild St. Jacobs gemalt. Unter den im Innern zu Beier's Zeiten noch erhaltenen Wandmalereien, befand sich eine höchst interessante Darstellung des katholischen Dogma's von der Fürbitte. Beier beschreibt diese folgendermaßen: „Es ist gemahlet (1.) die H. Jungfrau Maria, welche unter ihrem blauen Mantel die armen Sünder verhüllet und beschützet wieder die zum Abdruck und Schuß aufgelegten Pfeile Gottes, und stehen darbey ihre Wort, dieses Lauts: Sohn, sieh an meine Brust, keinen Sünder laß verlohren sein. (2.) Der Herr Jesus ihr Sohn, welcher gegenüber kniend mit der Hand auf seine gespaltene Seite weiset, und gen Himmel zu Gott dem Vater siehet, bei ihm stehet seine Bitte: Vater, sieh an die Wunden, die ich trage üm der Sünden. (3.) Der himmlische Vater, welcher vom Himmel herab mit seinem gespannten Armbrust uff die Sünder unter dem Mantel der Heil. Marien zielet, und stehet darbey seine Antwort an den Sohn: Dein will ich schonen im Himmel, wie auf Erden." Der Verlust dieser Malerei aus dem Ende des 15. Jahrhunderts ist jedenfalls sehr zu bedauern, obgleich der rechtgläubige Adrian Beier sie natürlich „ein abgöttisch und Gotteslästerlich" Gemälde nennt. Ferner sah Beier noch hinter dem Altare dieser Kapelle das Bildniß „des großen Christoffels, welcher eine große Taschen üm sich gegürtet, einen großen langen Baum in der rechten Hand führet, das Heil. Christkindlein auf der Achsel träget, und durchs wilde Meer wadet und gehet, das ihme nicht über die Knie gehet."

Bevor 1655 das alte Carmeliterkloster zu einem Bau an der Saalbrücke abgebrochen wurde, hat Adrian Beier oft die Klosterräume und ihre vielen Bilder besichtigt. Über der Kapell-

thüre war in Lebensgröße die Jungfrau Maria und St. Laurentius gemalt. Über der Thür des innersten Speisezimmers waren viele Bilder zu sehen, unter anderen führt Beier die in lebensgroßen Figuren ausgeführte Darstellung der Geburt Christi an; hinter Maria und Joseph befand sich ein Kniender, neben welchem auf Lateinisch der Psalmvers stand: „Wie ein Bräutigam gehet der Herr herfür aus seiner Kammer.“ Ein anderes Gemälde zeigte Maria in einem Lustgarten mit einem verschlossenen Thurme, ein Einhorn legte das Haupt in ihren Schoos; beide Attribute beziehen sich auf die unbefleckte Jungfräulichkeit Maria's. [Ein ähnliches Gemälde, aber Tafelbild, befindet sich zu Weimar im Erdgeschoß des Bibliotheksthurmes.] Außerhalb dieses Lustgartens aber stand ein Bischof mit seinem Hirtenstabe und unter ihm betete eine männliche Figur, neben welcher sich das Wappen der Herren von Bünau befand. Hieran reihte sich eine Anzahl von Wappen anderer frommer Stifter und Wohlthäter des Klosters; neben dem einen Wappen stand die Jahrzahl 1520. Über einer Zellthür des Klosters stand abgekürzt der Name Jesus, von einer Glorie umgeben; rechts und links daneben zwei Heilige, mit geistlichen Abzeichen; der rechts hielt ein Scepter, der links einen Kelch.

Eine große Anzahl von Kunstwerken der Malerei befand sich in der Michaeliskirche.

Die Bibliothek des Propstes und der Äbtissin des Michaelisklosters, die sich vordem in der einen Sakristei befand, ist zu Beier's Zeiten an einen Buchbinder zu Jena verkauft worden, d. h. die „Pergamen-Bücher“ der Bibliothek. Wie viel werthvolle Miniaturen mögen da zerschnitten worden sein!

Noch 1540 befand sich ein Altarwerk im Chor der Kirche, welches mit Holzschnitzereien und Bildern reich verziert war, kurz nach diesem Jahre aber beseitigt wurde. — Die Fenster der Kirche waren mit Glasgemälden reich ausgestattet, die 1574 abgethan und einem Glaser überlassen wurden.

Hinter der Kanzel, an der Südwand der Kirche, befanden sich noch 1659 zwei große, sogenannte Mappen, d. h. bemalte Tücher. „In der ersten waren in 18 Theilen gemahlet die Ge-

schicht von Erschaffung der Welt bis auff des Herrn Christi Einzug zu seinem Leiden. In der andern aber waren in 18 Theilen gemahlet die Geschicht von des Herrn Christi Leiden bis zu seiner Zukunft zum jüngsten Gericht, unter welchem zu sehen war ein Mannesbild und ein Weibesbild, beyde kniend mit einem Pater noster. Bei jenem stunde sein Patron, der Apostel Jacob, und sein Wapen, ein Zweig oder Ast von einem Baume mit seinen Blättern *). Bey dieser ihr Patron der Apostel Thomas und ihr Wapen, ein halber Mond und auch beider Spruch: Jesu Fili David, miserere mei und diese Jahrzahl 1520." Beier fügt hinzu: „der Mahler soll Albertus Dürer gewesen sein," was aber nicht sehr wahrscheinlich ist, da sich Albert Dürer um jene Zeit gerade in den Niederlanden auf Reisen befand. Ein einzelnes Bild aus diesen Mappen, die 1660 „weggethan" wurden, scheint sich noch, freilich in jämmerlichem Zustande, in der „Mehlkammer" der Kirche vorzufinden, es scheint die Anbetung der Hirten darzustellen; so viel man noch erkennen kann, sind die Figuren von sehr großartigem Stil und ist der Verlust dieser Mappen sehr zu beklagen.

An der kleinen Kanzel, welche sich im Chor der Kirche befand, waren die vier Evangelisten abgemalt.

Besonders reich mit Malereien ausgestattet war die alte Orgel. An der Außenseite der Flügel befand sich rechts die Darstellung eines Engels (St. Michael) und eines Bischofs mit einer Wage; in der einen Schale der Wage lag der Teufel mit seinem Anhang, welcher von dem „Christkinde" (oder wohl eher einem Kindlein, als dem Symbol der frommen Seele), das in der anderen Schale lag, überwogen wurde. Links war Johannes der Täufer, mit der rechten Hand auf das Lamm Gottes mit der Fahne deutend, mit der linken auf einen Löwen zu seinen Füßen (der Löwe vom Stamm Juda) weisend, abgebildet, und dabei stand, dem Erzengel Michael auf der anderen Seite entsprechend, „ein Bischoff mit einer dreyfachen Krone (— also ein Papst —), in der Rechten ein Buch, in der Lincken den

*) Das Wappen der Familie Leubel, welches noch heute an einem Hause der Jenergasse, unter einem Marienbilde angebracht ist. Auch das Wappen der Frau ist mit ihm vereinigt.

Stab haltend" — jedenfalls der heilige Gregor, dessen Fest noch heutigen Tages in Jena gefeiert wird. Außerdem waren rechts und links die beiden sächsischen Wappen der Schwerter und des Rautenkranzes gemalt (sollte uns dies auf Lukas Cranach d. Ä. als den Maler dieser Bilder hinweisen, da er diese beiden sächsischen Wappen gern auf seinen Bildern anbringt?). Über diesen beiden Flügeln waren ferner noch die Jungfrau Maria und der Apostel Petrus dargestellt.. Inwendig aber war das Christkindlein in den Windeln gemalt, vor ihm kniend Joseph und Maria; über diesem Bilde: in der Luft der Engel, links Maria mit dem Christkinde auf dem Schoos, welchem rechts die Weisen aus dem Morgenlande ihre Geschenke darbrachten. — Auch das Positiv der Orgel war bemalt mit folgenden Bildern: 1) das Christkind auf Maria's Schoos, vor ihm König David knieend, dabei stand dessen Leibspruch: „Lobet den Herrn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen, lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln." Ebenso bezog sich auf die Orgel selbst die Darstellung eines „Philosophen", wie ihn Beier nennt, über welchem vier nach der Größe unterschiedene Glöcklein hingen, unter ihnen stand ein Amboß mit einem größeren Hammer, mit der Rechten schlägt der Philosoph auf das große Glöcklein, und mit einem kleineren Hammer auf den Amboß „um auf diese Weise die Harmoniam und übereinstimmenden Klang zu erfahren." Auch war auf dem Positiv die Verkündigung Mariä gemalt. Unter dem Positiv aber stand die Jahrzahl 1516 als des Jahres der neuen Bemalung der Orgel.

Die Pauliner- jetzige Kollegienkirche, welche bereits 1594, also vor Beier's Zeiten, renovirt worden war, wird wohl auch nicht des Bilderschmuckes ermangelt haben, wenigstens wäre es höchst auffallend, daß noch nach dieser Zeit, da die Wandmalerei sehr durch die Ölmalerei verdrängt war, die Mauer über den Arkaden mit 36 Bildern aus dem alten und neuen Testament bemalt wurde; diese neue Bemalung, die laut Aufschrift von einem Martinus Luther, junior, aus dem Jahre 1606, herrührte, wird wohl nur eine Restauration schon vorhandener Bilder

gewesen sein. Ähnliche Bewandtniß mag es auch mit den von Beier erwähnten Gemälden im Chor der Johanniskirche (jetzigen katholischen Kirche), der ältesten, wohl noch aus dem 10. Jahrh. stammenden Kirche Jena's, gehabt haben. Auch hier wurde 1597, bei der Wiederherstellung der verfallenen Kirche für den Gottesdienst „die Historie von der Enthäuptung Johannis des Täufers leibhaftig und in Lebensgröße gemalt, ein Stoff, der noch zu sehr an das Katholische anklingt, als daß nicht der Verdacht nahe läge, daß hier nur von einer Renovation alter Wandmalerei die Rede sei, wie schon aus der zweideutigen Schrift hervorgeht, die unter dem Bilde stand: „diese Historie hat ein erbarer Rath, dieweil die Kirche davon ihren Namen hat, mahlen lassen im 1597. Jahre." Der Name des Malers war Antonius Ahammer. Dazu kommt, daß diese Malerei sich im Chorraume der Kirche befand, der zur Zeit des romanischen Stiles, dem die Kirche angehört, fast immer bemalt zu sein pflegte.

Auch in den Räumlichkeiten des Paulinerklosters fehlte es nicht an Wandgemälden; nur war auch dieses schon vor Beiers Zeiten zum Universitätsgebäude umgewandelt worden; dennoch fanden sich noch zu Beier's Zeiten in zwei Sälen zwei Wandmalereien, die beide Dasselbe darstellten. Beier beschreibt die Darstellung folgendermaßen: „An der Wand gegen Abend ist der gekreuzigte Heiland abgemahlet; zur rechten Seite stehet die Jungfrau Maria mit einem Trauerschleier und blauen Rocke, zur linken aber Johannes der Jünger in einem rothen Rocke und hat in der Hand ein Wischtüchlein, als wollte er damit seine Zeehren und Thränen abwischen." — Aus dem Angeführten wird hervorgehen, daß das kleine Jena im Mittelalter keinen Mangel an Werken der Malerei hatte; und da diese Malereien fast sämmtlich Wandmalereien waren, die doch zumeist von heimischen, leicht zu erlangenden Kräften ausgeführt wurden, so läßt sich hieraus auch schließen, daß die obersächsischen Länder schon vor den Zeiten Lukas Cranach's d. Ä. keinen Mangel an einheimischen Künstlerkräften litten. —

Andere noch erhaltene Wand- und Tafelmalereien aus unserer Heimath behalten wir späteren Mittheilungen vor. —



Inhalt.

Einreihung der lithographirten Tafeln in den Text.

Druckfehler.

S. 7, Z. 9 v. u. l. allmählig.
„ 16, Z. 7 v. u. l. woselbst.
„ 22, Z. 11 v. o. streiche das Komma.
„ 30, Z. 11. v. o., Z. 5 v. u. und anderwärts l. v. Hefner-Alteneck.
„ 41, Z. 3 v. u. l. in reichem.
„ 44, Z. 9 v. u. l. zu.
„ 47, Z. 11 v. u. streiche das Komma nach wegen.
„ 61, Z. 7 v. o. streiche das Komma nach Aenderungen.
„ 62, Z. 7 v. o. l. *) und Z. 7 v. u. l. **).
„ 77, Z. 13 v. o. l. Handgeberde.
„ 113, Z. 20 v. o. l. ziemlich.
„ 125, Z. 5 v. u. l. Im Jahre 1600 zu Glaucha.
Taf. V. l. Wiedenkirche.

Taf. I.

bei Weida.





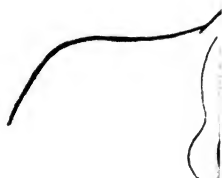


Taf. IV.





Taf. VI.



Taf: VIII.



1.

Elieg der Eva,

Taf. X.



Die Juden, dem ꝰ Mariae,

Taf. XI.







In demselben Verlage erschien:

Quellensammlung
zur
Geschichte des Hauses Hohenzollern

herausgegeben

von

Dr. C. A. H. Burkhardt.

1. Band.

Das funfft merkisch Buch

(1471—1473.)

Eleg. broch. Preis 2 Thlr.

Weimar. — Hof-Buchdruckerei.